

Forscher und Unternehmer mit Kamera

**GESCHICHTEN VON BILDERN UND FOTOGRAFEN AUS DER FOTOTHEK
DES IBERO-AMERIKANISCHEN INSTITUTS**

Gregor Wolff (Hg.)

INHALT

EINLEITUNG	4
Gregor Wolff	
JEAN LAURENT – DER FOTOGRAF IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN („FOTÓGRAFO DE S.M. LA REINA“)	8
Gregor Wolff	
MARC FERREZ (1843-1923). FOTOGRAF, KÜNSTLER UND UNTERNEHMER IM BRASILien DES 19. JAHRHUNDERTS	16
Margrit Prussat	
ALBERT FRISCH UND DIE ERSTEN GLOBAL ZIRKULIERENDEN AMAZONASFOTOGRAFIEN	26
Frank Stephan Kohl	
TEOBERT MALER: DER EMPATHISCHE BLICK AUF MEXIKO	36
Claudine Leysinger	
ZWISCHEN FOTOTYPIE, AUTOMOBIL UND ELEKTRISCHEM LICHT: EMÍLIO BIEL IN PORTO	46
Ricarda Musser	
ALBERT RICHARD DIETZE: FOTOCHRONIST DER PROVINZ ESPÍRITO SANTO	56
Ricarda Musser	
ANTHROPOLOGISCH-ETHNOLOGISCHE FOTOGRAFIEN AUS DEM NACHLASS PAUL EHRENREICH	66
Paul Hempel	
LAND UND LEUTE IN OST-PERU 1888-1891, DOKUMENTIERT VON KROEHLE & HÜBNER	76
Frank Stephan Kohl	

MEHR ALS FRIDAS VATER. GUILLERMO KAHLO ALS PIONIER DER INDUSTRIE- UND ARCHITEKTURFOTOGRAFIE IN MEXIKO	86
Rainer Huhle	
DAS VISUELLE ERBE DER PERUANISCHEN BEVÖLKERUNG ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS. MAX UHLES FOTOSAMMLUNG IM IBERO-AMERIKANISCHEN INSTITUT BERLIN	96
Daniela Mihok	
VON PFLANZEN UND MENSCHEN. EIN BOTANIKER DOKUMENTIERT DAS AMAZONASGEBIET	106
Michael Kraus	
BILDER AUS DER FERNE. ROBERT LEHMANN-NITSCHKE UND DAS MEDIUM BILDPOSTKARTE	116
Kathrin Reinert	
FOTOGRAFIE OHNE GRENZEN: MAX T. VARGAS' EINFLUSS ALS STUDIOFOTOGRAF, KÜNSTLER UND UNTERNEHMER IM SÜDLICHEN PERU	126
Annika Buchholz	
ABENTEURER MIT FAHRRAD UND KAMERA: SUMNER W. MATTESON (1867-1920)	136
Anja Müller, Gudrun Schumacher, Gregor Wolff	
„SPEZIALITÄT: ANSICHTEN MEXIKOS“ HUGO BREHME (1882-1954)	146
Friedhelm Schmidt-Welle	
ALS OHLSEN SEINE MÜTZE VERGASS – BILDER EINER DEUTSCH-CHILENISCHEN ROBINSONADE	156
Kristy Schank	
AUTORINNEN UND AUTOREN	166

EINLEITUNG

GREGOR WOLFF

Die in diesem Band zusammengestellten Aufnahmen aus dem Bestand des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) stammen aus der Zeit der frühen Phase der Fotografie, genauer gesagt aus dem Zeitraum 1856-1939, und sind in Argentinien, Brasilien, Chile, Mexiko, Portugal, Spanien und Peru aufgenommen worden.

Die Reihenfolge der Beiträge zeigt in etwa die historische Entwicklung der Fotografie auf und spannt den Bogen von der frühen Studiofotografie über Expeditions- und Reisefotografien bis hin zu Setaufnahmen für frühe Filmproduktionen.

Die technische Entwicklung der Fotografie von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich hier nachverfolgen. Waren zu Beginn der technischen Entwicklung nur Aufnahmen in Fotostudios möglich, so begaben sich Fotografen auch bald auf Reisen und Wissenschaftler begannen die Fotografie als Forschungsinstrument einzusetzen.

Die Aufnahmen wurden zunächst als Einzelexemplare verkauft, dann in Bildbänden zusammengestellt und später als Postkarten kommerzialisiert. Mit der Verbesserung der Druckverfahren fanden die Aufnahmen dann auch immer weitere Verbreitung durch Zeitungen und Zeitschriften und der Beruf des Foto- oder Reisereporters entstand.

Ein Anliegen dieser Veröffentlichung ist es, verschiedene Typen von Fotografen in ihrem historischen Kontext darzustellen. Eine große Gruppe stellen die kommerzi-

ellen Fotografen dar, die im Besitz eines oder mehrerer Fotostudios waren (Biel, Brehme, Dietze, Hübner, Ferrez, Laurent, Vargas). Sie verdienten ihren Lebensunterhalt mit dem Verkauf ihrer Aufnahmen, die Grundlage ihrer Geschäfte war in der Regel die Porträtfotografie. Die erfolgreicheren brachten Fotobände im Eigenverlag heraus oder verkauften ihre Aufnahmen an Verlage und Zeitschriften. Sie erweiterten ihr Geschäftsmodell durch den Vertrieb von aus Europa importierten Fotoausrüstungen und entsprechendem Zubehör, verkauften Foto- und Postkartenserien an Reisende und stiegen in Einzelfällen (Ferrez) zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar in das Filmgeschäft ein.

Diese kommerziellen Fotografen waren auch oft als Auftragsfotografen für Firmen und öffentliche Auftraggeber tätig. Sie dokumentierten die Modernisierung und Technisierung, vor allem repräsentiert durch immer wiederkehrende Aufnahmen von Eisenbahnen, Brücken, Eisenbahnstationen, Hafenanlagen, Fabriken und Maschinen, und trugen so zu der von den jeweiligen Regierungen gewünschten und inszenierten Außendarstellung bei. Einige der hier vorgestellten kommerziellen Fotografen mögen heute – zu Unrecht – in Vergessenheit geraten sein. In der Zeit ihres beruflichen Wirkens und Schaffens wurden ihre Aufnahmen aber auf internationalen Ausstellungen und Fachtagungen, ja sogar auf den großen Weltausstellungen präsentiert und ausgezeichnet (Biel, Brehme, Dietze, Ferrez, Laurent).

Eine zweite große Gruppe sind die wissenschaftlichen Expeditionsfotografen (Ehrenreich, Frisch, Kroehle &

Hübner, Maler, Ule). Sie unternahmen monatelange Reisen über hunderte bis tausende von Kilometern, oft unter extremen Bedingungen, wie zum Beispiel mit Ruderbooten durch den tropischen Urwald des Amazonas. Ihre fotografischen Expeditionen waren eine Pionierleistung. In der Anfangszeit der Fotografie mussten sie auf ihren Reisen eine schwere technische Fotoausrüstung, Glasplatten, mobile Fotolabors, Chemikalien, Dunkelkammerzelte und vieles mehr transportieren und waren auf die Unterstützung mehrerer Assistenten angewiesen. Die wissenschaftlichen Exkursionen wurden gelegentlich aber auch von kommerziellen Fotografen begleitet (Ferrez, Matteson), so dass es auch zu Überschneidungen zwischen diesen Gruppen kam.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts treffen wir auf die ersten reisenden Fotoreporter, die ihre Aufnahmen an Zeitungen und Zeitschriften verkauften. Aufgrund der fortgeschrittenen technischen Entwicklung der Fotografie (Rollbildkamera) und der Verkehrstechnik war es ihnen möglich, alleine aufzubrechen und über die bereisten Länder zu berichten. Ihre Reisen waren aber nicht weniger abenteuerlich, wie die fast 1.000 Kilometer lange Fahrradtour von Matteson durch Kuba belegt.

Mit der ebenfalls in dieser Zeit aufkommenden Filmindustrie entstehen auch die ersten Setaufnahmen von Filmproduktionen. Auch diese sind für die Forschung eine interessante Quelle, nicht nur bei Fragen der Filmgeschichte und Inszenierung, sondern auch durch die neben den eigentlichen Filmaufnahmen hergestellten Landschafts- und Ortsansichten.

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Gruppen stellt sich auch die Frage nach dem unterschiedlichen Verbreitungs- und Wirkungsgrad der Fotografien. Während die „wissenschaftlichen Fotografien“ oftmals nur für Veröffentlichungen mit geringer Auflage gedacht waren

und unter Fachkollegen zirkulierten (nicht zu sprechen von den Fotografien, die allein im Besitz des Forschers verblieben), so erreichten die kommerziellen Fotografien durch ihre Verwendung in Bildbänden, Zeitungen und Zeitschriften eine viel größere Öffentlichkeit und prägten die Wahrnehmung anderer Länder und Kulturen nachhaltiger, auch wenn die Namen der Fotografen über die Jahre oder Jahrzehnte der Verwendung der Aufnahmen in immer neuen Veröffentlichungen verlorengegangen waren. Die Gemeinsamkeit beider Arten von Fotografie war die Inszenierung einer scheinbaren Wirklichkeit, was bei dem Anspruch der Wissenschaft auf Objektivität überraschen mag.

Alle hier vorgestellten Fotografen sind, auf ihre jeweils eigene Art, Pioniere der Fotografie, sowohl durch ihre für die Zeit moderne Arbeitsweise und aufwendigen Fotoexpeditionen, aber auch durch ihren Erfindungsgeist. Sie experimentierten mit Fotochemikalien und erfanden fotochemische Rezepturen, die in den feuchtwarmen Arbeitsgebieten erfolgreiche Aufnahmen erlaubten. Sie arbeiteten an neuen Fotopapieren oder entwickelten spezielle Gerätschaften und Transportmittel, um die zerbrechlichen Glasplatten auf den weiten Reisen nicht zu beschädigen.

Zu den immer wiederkehrenden Themen der Fotografie zählen Aufnahmen der Fauna und Flora der bereisten Regionen und derer natürlichen Ressourcen. Ein weiterer großer Themenkomplex ist die Modernisierung, Technisierung und Infrastruktur. Daneben standen die Einwohner der bereisten Regionen im Fokus, seien es die europäischen Einwanderer oder die Stadt- und Landbevölkerung und deren Arbeitswelt. Mehrere Beiträge dieses Bandes legen ein besonderes Augenmerk auf die Fotografie der Indigenen, in der Mehrzahl sorgfältig inszenierte Porträt- oder Gruppenaufnahmen. Die Indigenen werden mit Kleidung und Objekten ausgestattet

und vor scheinbar neutralen Hintergründen in Szene gesetzt, sowohl in Fotostudios als auch auf Reisen. Diese Aufnahmen entstanden aus „wissenschaftlichem“, aber auch kommerziellem Interesse. Die Indigenen waren ein beliebtes Motiv der kommerziellen Fotografen, das sich gut an Reisende und an Forscher verkaufen ließ. Wissenschaftler empfahlen sich untereinander sogar Fotostudios, wo sie ihre „Typensammlungen“ ergänzen konnten. Im Interesse der Wissenschaftler standen primär die physisch-anthropologischen Merkmale und Zusammenhänge. Beide Gruppen waren aber bei ihrer Jagd nach interessanten Motiven, nach den „... völlig nackten Wilden...“ (Ehrenreich) aus heutiger Sicht gleich rücksichtslos.

Ein spannendes und in der Wissenschaft noch nicht abschließend aufgearbeitetes Feld sind die Fotografien der „akademischen Grenzgänger“, wie in diesem Band am Beispiel der Archäologen Maler und Uhle und des Botanikers Ule verdeutlicht wird. Neben ihrem zentralen Forschungsinteresse erstellten sie auf ihren Reisen auch andere Aufnahmen von Festen und Zeremonien, Personen-, Landschafts- und Städteansichten und schufen damit wichtige soziohistorische und ethnographische Zeugnisse, die noch aufzuarbeiten sind. Das gilt auch für die von ihnen auf den Reisen erworbenen und über das eigentliche Arbeitsfeld hinausgehenden Bildmaterialien.

Ein anderes Thema, das sich in den Beiträgen wiederfindet, ist die bereits in der Frühphase der Fotografie einsetzende fototechnische Manipulation und Retusche der Aufnahmen (z.B. Reproduktionsfotografie, Kollageverfahren), um ein gewünschtes inhaltliches oder ästhetisches Ergebnis zu erzielen.

Auch die Frage der tatsächlichen Autorenschaft der Fotografien ist für die Fotogeschichte von Interesse, denn es ist bekannt, dass viele Fotografen Aufnahmen Dritter aufkauften und unter ihrem eigenen Namen vertrieben

(z. B. Brehme) oder in ihren Fotostudios andere Fotografen angestellt hatten, die Aufnahmen aber unter dem Namen des Inhabers des Fotostudios verkauft wurden (z. B. Laurent).

Erfolgreiche Fotografen versuchten in der Regel auch, ihre Fotografien als Postkarten zu kommerzialisieren, entweder im Selbstverlag oder durch Postkartenverleger. Diese wurden gezielt für den Verkauf an Reisende und Touristen hergestellt und waren auch bei Wissenschaftlern zur Erweiterung ihrer Bild- und Forschungsarchive eine gerne erworbene Ergänzung. In diesem Band finden sich sechs Fotografen (Biel, Brehme, Dietze, Ferrez, Matteson, Vargas), die das zum Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Medium der Bildpostkarte in ihren Geschäften einsetzten.

Die Postkarten sind zudem ein gutes Studienobjekt für die Zirkulation von Objekten und visuellen Informationen. An den Beispielen der Postkartenserien von Vargas und Lehmann-Nitsche wird aufgezeigt, dass die Postkarten in Europa, in den konkreten Beispielen in Deutschland (Leipzig und Passau), hergestellt, aber in Südamerika vertrieben wurden. Deutschland war bis zum ersten Weltkrieg das Zentrum der Postkartenindustrie. Aufnahmen, die in den Anden oder in Feuerland entstanden waren, wurden in den Metropolen der Ursprungsländer für eine kommerzielle Verwertung ausgewählt und zur Produktion der Postkarten nach Deutschland geschickt. Für den Verkauf wurden diese dann wieder in die Ursprungsländer reimportiert. Europäische Reisende und Wissenschaftler erwarben diese Bildpostkarten und nahmen sie mit zurück nach Europa oder verschickten sie an Familien und Kollegen. Die Reisenden erwarben nicht nur einzelne Motive, sondern oft ganze Serien mit den für die jeweiligen Länder als typisch geltenden Ansichten (Landschaften, Gebäude, Stadtansichten, Porträts bedeutender Personen und Aufnahmen von Indigenen).

Diese Sammlungen gelangten später mit den Nachlässen der Wissenschaftler in Museen, Bibliotheken oder die Hände von Privatsammlern und sind so erhalten geblieben, während sie in den Herkunftsländern in einigen Fällen verloren gegangen sind.

Aber nicht nur kommerzielle Fotografen nutzten die Entstehung der Bildpostkarte als Erweiterung ihrer Geschäfte. Am Beispiel von Lehmann-Nitsche wird veranschaulicht, dass auch Wissenschaftler die auf ihren Forschungsreisen entstandenen Fotos kommerziell auswerteten und als Bildpostkarten über Postkartenverleger vertrieben.

Der Vergleich von Postkarten mit den Originalfotos, auf denen die Postkarten basieren, ist ein weiteres Untersuchungsfeld für die Forschung. Wie wurden die Aufnahmen für eine kommerzielle Veröffentlichung verändert, retuschiert und manipuliert? Welche Personen, Gegenstände wurden entfernt oder gar hinzugefügt? Aus welchem Fundus wurden die Aufnahmen zur Veröffentlichung ausgewählt und zu Serien zusammengestellt, bzw. welche Fotos wurden beiseite gelassen?

Nicht alle Bestände der Fotothek können in diesem Band vorgestellt werden. Die Sammlung des IAI besteht aus über 100.000 Bilddokumenten, darunter 60.000 Fotografien, 36.000 Dias, 8.300 Glasplatten, 1.100 Negative und 2.300 Postkarten. In der Sammlung finden sich Aufnahmen aus Spanien, Portugal und ganz Lateinamerika, die regionalen Schwerpunkte sind die Länder Argentinien, Brasilien, Mexiko und Peru. Der zeitliche Horizont der Sammlung datiert von 1860 bis 2000, der zeitliche Schwerpunkt liegt auf dem Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Bilddokumente sind reichhaltige Quellen unter anderem für ethnographische, sozialgeschichtliche und wissenschaftsgeschichtliche Forschungsvorhaben. Der Vorteil der Bilddokumente im IAI ist gerade deren Einbettung in den Kontext der

Nachlässe und der einmaligen Bibliothek. Diese ermöglichen der Forschung, Reisetagebücher, Manuskripte, Fotolisten und Korrespondenz zur Einordnung und Interpretation der Fotos einzubeziehen, die Aufnahmen mit den veröffentlichten Fotos abzugleichen und eine reichhaltige Sekundärliteratur einzubeziehen. Ein unschätzbarer Mehrwert für alle Arbeitsvorhaben. So sind Ergebnisse möglich, die sich durch eine isolierte Analyse der Fotos kaum erzielen ließen.

Nicht alle in der Sammlung vorliegenden und bekannten Fotografen konnten hier Erwähnung finden, als Beispiel sollen nur die Namen Leopoldo Batres (Mexiko), Augusto Malta (Brasilien), Martín Chambi (Peru), Guilherme Gansly (Brasilien), Fernando Garreaud (Peru), Perry Kretz (Nicaragua), Eduard Seler (Mexiko), Cäcilie Seler-Sachs (Mexiko) und C.B. Waite (Mexiko) genannt werden.

Dieser Band vereint Autorinnen und Autoren, die in den letzten zehn Jahren an den Fotobeständen des IAI geforscht und darüber Veröffentlichungen vorgelegt haben. Wir verdanken ihnen wichtige Hinweise auf die Materialien und tatkräftige Unterstützung bei der Identifizierung der historischen Aufnahmen. In ihren Beiträgen beschreiben sie nicht nur Leben und Werk der Fotografen, sondern ordnen die Aufnahmen in den historischen Kontext ein und liefern spannende Anregungen für weitere Forschungsvorhaben. Diese werden durch Hinweise auf das Vorhandensein weiterer Fotografien in anderen Archiven ergänzt, so dass dieser Band Startpunkt für weitere Untersuchungen sein kann.

Noch zwei Bemerkungen zur Darstellung der Bilder in diesem Band: Sie wurden aus ästhetischen Gründen leicht bearbeitet und spiegeln daher nicht den Originalzustand der Aufnahmen wider. Die Bildunterschriften, die von den Fotografen selbst übernommen wurden, stehen in Anführungszeichen.

JEAN LAURENT – DER FOTOGRAF IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN („FOTÓGRAFO DE S.M. LA REINA“)

GREGOR WOLFF

Der gebürtige Franzose Jean Laurent (1816-1886) gilt gemeinsam mit dem britischen Fotografen Charles Clifford (1821-1863) als der wichtigste Fotograf Spaniens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der kommerzielle Erfolg von Laurent war aber deutlich größer. Seine Aufnahmen erreichten eine weite Verbreitung in Europa, vor allem in Frankreich und England, wo sie bis ins 20. Jahrhundert die Wahrnehmung und das Bild Spaniens im Ausland prägten.

Im Jahr 1843 siedelte Laurent aus seinem Geburtsland nach Spanien über und ließ sich in Madrid nieder, wo er sich zunächst der Herstellung von Kartons und Luxuspapier zuwandte. Seine Papiere und Kartonagen wurden auf Ausstellungen in den Jahren 1845 und 1850 ausgezeichnet.

Im Jahr 1856 eröffnete Laurent in der spanischen Hauptstadt ein Fotoatelier und erarbeitete sich innerhalb weniger Jahre einen Ruf als ausgezeichnete Fotograf, der sich in beträchtlichen kommerziellen Erfolgen niederschlug. In den Anfangsjahren fertigte er in seinem Studio vor allem Porträtaufnahmen von Politikern und Künstlern aus Madrid an, ab dem Jahr 1857 folgten die ersten Außenaufnahmen. 1858 erhielt er von der spanischen Regierung den Auftrag, den Bau der Eisenbahnlinie von Madrid nach Alicante zu fotografieren (veröffentlicht unter: *Camino de Hierro de Madrid a Alicante. Vistas principales de la línea*) und zwischen 1863 und 1864 fotografierte er die Arbeiten an der Strecke zwischen Madrid und Zaragoza. Für die Aufnahmen der Eisenbahnstrecken, Brücken, Stationen und Stellwerke entwickelte Laurent eine spezielle Apparatur, die es erlaubte, die fragilen Fotoapparate und

schweren Glasplattennegative mit der Bahn zu transportieren (Teixidor Cadenas 2003: 17). Die umfassende visuelle Dokumentation publizierte er in fünf Fotoalben (*Álbumes de Obras Públicas*), die 1867 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt wurden. Bereits ab 1858 waren Aufnahmen von Laurent in London und Paris ausgestellt und ab 1858 auch in der spanischen Presse veröffentlicht worden (*La Época, La Crónica*).

Laurent interessierten die Herstellung und die Verbesserung der Qualität von Fotopapieren. Zusammen mit dem Fotografen José Martínez Sánchez (1808-1874), der über mehrere Jahre in seinem Fotostudio arbeitete, entwickelte er 1866 ein neuartiges Fotopapier (*papel leptográfico*), das ein großer kommerzieller Erfolg war und bis nach Frankreich verkauft wurde.

Von 1861 bis 1868 führte Laurent den Titel „Fotógrafo de S.M. la Reina“. Sein Fotoatelier in Madrid war eines der bekanntesten seiner Zeit. Er fertigte Porträtaufnahmen von der königlichen Familie, von Geistlichen, Militärs und Politikern an. Als die Königin im Jahr 1868 abgesetzt wurde, konnte er sein Fotostudio aufgrund seiner weithin anerkannten Arbeit fortführen und machte nun Aufnahmen der Mitglieder der provisorischen Regierung, lediglich den von der Königin verliehenen Titel verwendete er nicht mehr. Auf dem Höhepunkt seines Erfolges eröffnete er eine Galerie in Paris, in der hochwertige Abzüge seiner Aufnahmen aus Spanien und Portugal vermarktet wurden. Zu seinen bedeutendsten kommerziellen Erfolgen gehörten seine Reproduktionsaufnahmen von Gemälden und Kunstobjekten aus spanischen Museen, allen voran



Ansicht des Hafens von Cádiz (zwischen 1868 und 1886)

ein im Jahr 1866 veröffentlichtes Album mit 164 fotografischen Aufnahmen von Kunstwerken aus dem Prado, das sich besonders in England und Frankreich gut verkaufte.

In dem im Jahre 1872 erschienenen Angebotskatalog Laurents, auf den in den folgenden Jahren über 20 weitere Kataloge folgten, waren mehr als 3.000 Aufnahmen mit Motiven aus Spanien und Portugal aufgelistet. Mit insgesamt etwa 20.000 angebotenen Fotografien hatte sich die Firma *J. Laurent* oder *Laurent y Cía* im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zur größten fotografischen Verlagsanstalt Spaniens entwickelt.

Der im Jahr 1879 von J. Laurent veröffentlichte *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal* war mit über 5.000 Aufnahmen (Stadtansichten, Monumente, Einwohner, Trachten, berühmte Persönlichkeiten) die für die Zeit umfangreichste Bilddokumentation Spaniens und Portugals. Er stellt noch heute eine wichtige Quelle für Arbeiten zur Stadtentwicklung, Modernisierung, Kunst und Soziologie der Iberischen Halbinsel dar.

Es ist nachgewiesen, dass Laurent für seine Arbeiten auch andere Fotografen aus ganz Spanien angestellt hatte, darunter vor allem den bekannten Fotografen José Martínez Sánchez.¹ Dies bedeutet, dass eine unbekannte Anzahl der unter Laurents Namen vertriebenen Aufnahmen von anderen Fotografen der Zeit stammen – eine für die frühe Phase der Fotografie übliche Vorgehensweise. Das erschwert die Beurteilung seines Werkes aber nur in Teilen, denn die Fotografen wurden von Laurent selbst angelernt oder arbeiteten nach genauen Vorgaben.

Zum Tod von Jean Laurent liegen keine gesicherten Angaben vor, inzwischen geht man überwiegend vom Jahr 1886 als Todesjahr aus. Das von ihm gegründete Fotoatelier in Madrid wurde von verschiedenen Nachfolgern

noch bis 1899 weitergeführt (biographische Angaben nach: Fontanella 1982: 41-45; López Mondéjar 1989: 35-39; López Mondéjar 2005a: 32-34; López Mondéjar 2005b: 40-45; Teixidor Cadenas 2003: 15-20).

Jean Laurent wollte mit seinen Aufnahmen ein breites Publikum erreichen und hatte vor allem ein großes kommerzielles Interesse. Die Schwerpunkte seiner Fotografien spiegeln dabei zum einen den Aufbruch Spaniens in die Moderne, zum andern das traditionelle, historische Spanien wider und stehen scheinbar im Widerspruch zueinander.

In einer Zeit, als Spanien noch ein von der Agrarstruktur geprägtes Land war, wollte die spanische Krone mit Hilfe der Fotografie das Bild eines modernen, wirtschaftlich aufstrebenden und fortschrittlichen Landes prägen. Die von Laurent und anderen Fotografen in Auftragsarbeiten aufgenommenen Straßen, Brücken, Eisenbahnen, Bahnhöfe und Stadtansichten, die auf Weltausstellungen gezeigt wurden, trugen dazu bei, dieses Bild zu transportieren. Diese Fotografien gelten heute als historische Dokumente des ersten technischen Fortschritts des Landes und ermöglichen Aussagen über die von der spanischen Regierung beabsichtigte Außendarstellung (Lucas 2007: 94-95).

Die weiteren Arbeiten Laurents, die eine noch größere Verbreitung in Europa fanden, standen jedoch im Gegensatz zu diesem Bild des modernen Spaniens. Sie zeigen die tiefe katholische Verwurzelung des Landes, den starken Einfluss der arabischen Kultur, Bauern in Trachten, Markt- und Straßenszenen, Transportkarren und Stierkämpfe – mithin Motive, die die europäische Kundschaft erwartete und die ein stereotypes Bild Spaniens schufen: folkloristische Inszenierungen der lokalen Bevölkerung, das mythische Erbe der maurischen Kultur und die tiefe Religiosität. Tatsächlich repräsentierten diese Aufnah-



Erteilung der Absolution (Córdoba) (zwischen 1868 und 1886)

men vor allem die Region Andalusien und nicht das ganze Spektrum der spanischen Kultur (Lucas 2007: 29-37).

Der große kommerzielle Erfolg Laurents erklärt sich dadurch, dass er neben Auftragsarbeiten für die spanische Krone mit der Auswahl seiner Motive dem Geschmack des internationalen Publikums entsprach, diesen zugleich aber auch mit prägte. Gerade die Aufnahmen der Alhambra in Granada (Weltkulturerbe seit 1984) und des maurischen Erbes Spaniens (*alhambrismo*) stießen in Frankreich und England auf ein reges Interesse. Die Reproduktionen dieser Aufnahmen sind auch heute noch von besonders künstlerischem Wert, denn es handelt sich dabei um imposante Kompositionen, die eine große Tiefenwirkung durch den subtilen Einsatz von Licht und Schatten entwickeln. In einer Zeit großer Veränderungen, die durch die technischen und industriellen Neuheiten vorangetrieben wurden, war der romantisch verklärte Blick auf das maurische Erbe Spaniens ein weit verbreitetes Motiv und spiegelte sich in der Literatur, in Reiseberichten, der Malerei und eben auch der Fotografie wider (Canogar 2003: 31). Für seinen kommerziellen Erfolg bediente Laurent sozusagen den Zeitgeist der Wahrnehmung Spaniens im Ausland.

Der Großteil der heute noch erhaltenen Fotografien Laurents ist auf unterschiedliche Einrichtungen in Madrid verteilt: *Archivo Ruiz Vernacci, Biblioteca Nacional, Museo Naval, Museo Palacio Real, Colección Juan Naranjo*.

In der Fotosammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) sind 176 überwiegend auf Karton aufgezogene, großformatige (bis 43 x 26 cm) Aufnahmen erhalten. Diese spiegeln fast das ganze Spektrum der Arbeiten Laurents wider. Schwerpunkte der Sammlung sind die Aufnahmen der Alhambra (116 Fotos), Stadtansichten (24 Fotos) und folkloristische Themen (19 Fotos). Eine Besonderheit stellt die sechsteilige Panoramaansicht der Stadt Granada und der Alhambra dar.

¹ In der im Jahr 1870 erschienenen Neuauflage der großformatigen Fotoalben *Álbumes de Obras Públicas* wird nicht mehr erwähnt, dass Martínez Sánchez die Hälfte der Aufnahmen beigeleitet hatte.

Literaturverzeichnis

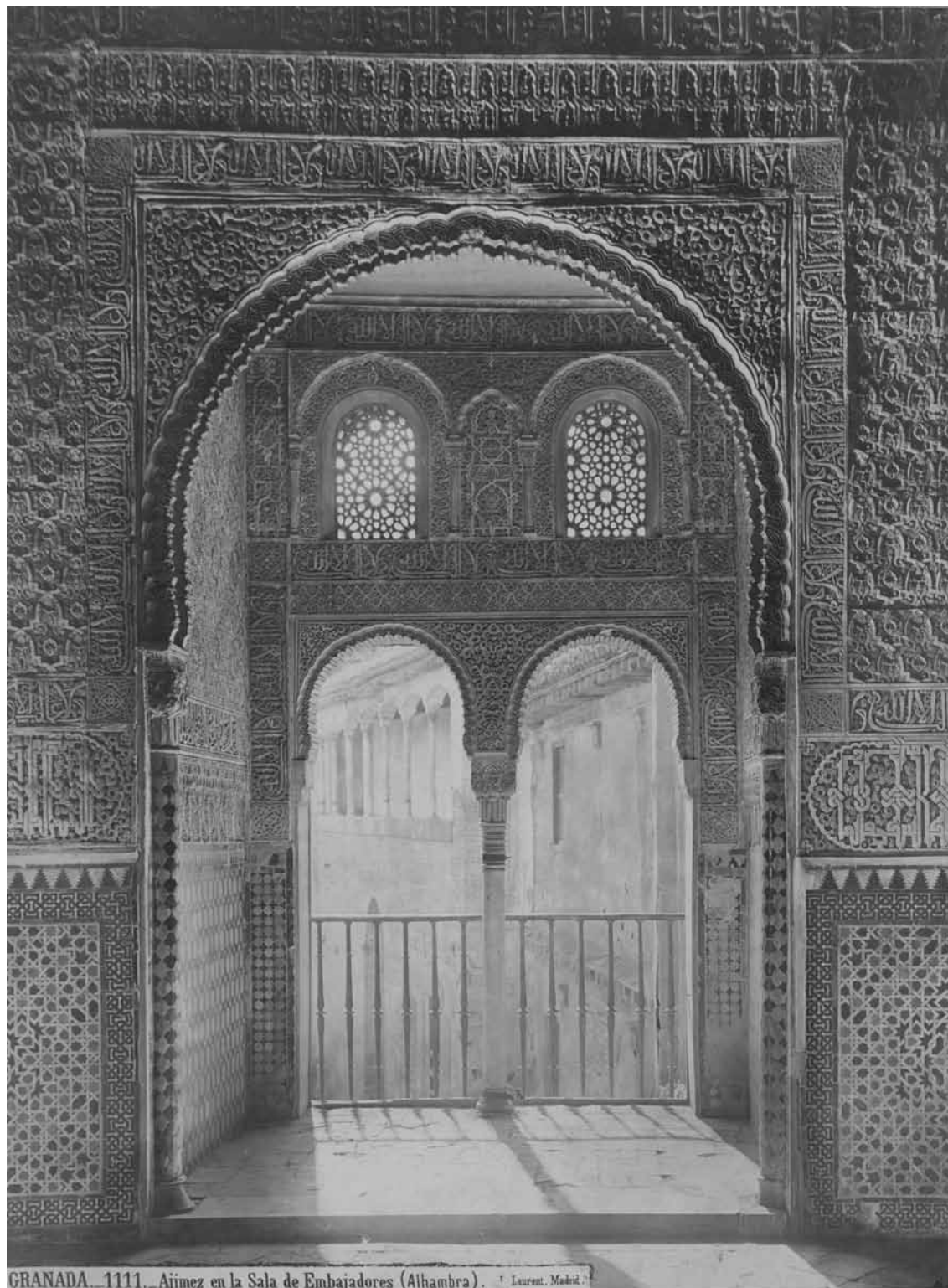
- CANOGAR, Daniel (2003): "Puentes, trenes y gitanos: El paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX". In: *La fotografía en España en el siglo XIX. Exposición producida y organizada por la fundación „La Caixa“*. Barcelona: Fundación La Caixa, 31-38.
- FONTANELLA, Lee (1982): "La fotografía en España en el siglo XIX. Algunas consideraciones". In: *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 41-45.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1989): *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerk.
- (2005a): *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerk.
- (2005b): *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerk.
- LUCAS, Jana (2007): "Die fotografische Entdeckung Spaniens im 19. Jahrhundert. Charles Clifford und Jean Laurent im Dienste Isabellas II.". In: Scholz-Hänsel, Michael (Hg.): *Spanien im Fotobuch. Von Kurt Hiescher bis Mireia Sentís*. Leipzig: Plöttner, 29-37, 94-95.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (2003): "La fotografía en la España de Laurent". In: Rodríguez Lázaro, Francisco Javier/ Coronado Tordesilla, José María (Hg.): *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 15-20.



Gruppenaufnahme baskischer Bauern (Navarra) (zwischen 1868 und 1886)



Transportkarren mit großen Tonkrügen (Murcia) (zwischen 1868 und 1886)



„Ajimez“-Fenster in der „Sala de Embajadores“, Alhambra (Granada)
(zwischen 1868 und 1886)

MARC FERREZ (1843-1923). FOTOGRAF, KÜNSTLER UND UNTERNEHMER IM BRASILIEN DES 19. JAHRHUNDERTS

MARGRIT PRUSSAT

Marc Ferrez war einer der renommiertesten Fotografen Brasiliens des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Seine grandiosen Landschaftsansichten, die fotografische Dokumentation der Technisierung des Kaiserreichs, aber auch die kunstvollen Studioporträts prägten das Bild Brasiliens weit über die Grenzen des Landes hinaus. Auch heute erreichen die Aufnahmen Ferrez' durch ihre Beteiligung an Ausstellungen und Publikationen ein großes internationales Publikum.

Werdegang

Ferrez wurde als Sohn französischer Eltern 1843 in Rio de Janeiro geboren und hatte in seinem familiären Umfeld bereits früh Kontakte zur bildenden Kunst. Sein Vater, der Bildhauer Zéphérin Ferrez (1797-1851), war 1826 Gründungsmitglied der *Academia Imperial de Belas Artes* (Kaiserliche Akademie der Schönen Künste) in Rio de Janeiro. Nach dem frühen Tod seiner Eltern (1851) lebte Marc Ferrez einige Jahre in Paris unter der Obhut des Bildhauers und Kupferstechers Joseph Eugène Dubois (1795-1863) und dessen Sohn Alphée Dubois (1831-1905), die auch für die künstlerische Ausbildung des jungen Ferrez sorgten (Turazzi 2000: 112; Turazzi 2005: 293; Kossoy 2002: 201-206).

1863 kehrte Ferrez nach Rio de Janeiro zurück und begann seine fotografische Ausbildung in dem einflussreichen Verlags- und Lithografie-Haus *Casa Leuzinger*. Hier lernte er weitere exzellente Fotografen Brasiliens kennen wie Franz Keller, Paul Théodore Robin, Revert Hen-

ry Klumb und Théophile Auguste Stahl. Ferrez gehörte demnach von Beginn an zu einem losen Netzwerk der brasilianischen Fotografen des 19. Jahrhunderts, von dem zahlreiche Kooperationen zwischen Fotostudios zeugen (Kossoy 2002; Vasquez 1990). Auch in den Bildmotiven sind vielfache Bezüge und Übernahmen zwischen den Fotografen zu erkennen (Burgi/Kohl 2005).

Sein erstes Fotostudio eröffnete Marc Ferrez 1867 in Rio de Janeiro. Neben der Porträtfotografie bediente er ein breites Spektrum weiterer Handlungsfelder, von der Landschafts-, Architektur- und Objektfotografie bis zur wissenschaftlichen Fotografie. Ferrez nahm an groß angelegten wissenschaftlichen Expeditionen teil und war für deren fotografische Dokumentation zuständig. Im Rahmen dieser Expeditionen, die ihn in diverse Regionen Brasiliens führten, fertigte Ferrez parallel zu den Auftragsarbeiten eigene Werke an. Weithin bekannt sind beispielsweise die Fotografien, die während der geografischen und geologischen Expedition unter Charles Frederick Hartt 1875 und 1876 entstanden sind (Freitas 2001). Ferrez war darüber hinaus Hoffotograf und offizieller Fotograf der kaiserlichen Marine Brasiliens. Auf den Weltausstellungen und weiteren nationalen und internationalen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts waren die Fotografien Ferrez' häufig vertreten und wurden mehrfach preisgekrönt (Turazzi 2005).

Gemeinsam mit seinen Söhnen Júlio und Luciano stieg Marc Ferrez 1905 in das Filmgeschäft ein. Sie eröffneten ein Kino in Rio de Janeiro, agierten als Filmverleiher und produzierten eigene Filme. 1923 starb Ferrez in Rio de Janeiro.



Fotoserien für Reisende: Palmenallee am Botanischen Garten, Rio de Janeiro (ca. 1890)

Ferrez als Chronist, Künstler und Unternehmer

Das fotografische Werk Ferrez' ist vielseitig und umfangreich und sowohl in technischer als auch künstlerischer Hinsicht einzigartig. Ferrez war zudem wirtschaftlich sehr erfolgreich, nicht zuletzt weil er stets mehrere Standbeine bediente: So war er beispielsweise lizenzierter Händler für Fotoausrüstungen und Zubehör aus Frankreich und England (Turazzi 2005: 298-299). Einen zusätzlichen lukrativen Absatzmarkt für die Fotografen bildeten die Reisenden des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, in der die Amateurfotografie sich erst allmählich durchzusetzen begann. Neben dem Verkauf im eigenen Studio wurden diese Bildserien auch über die Verlagshäuser wie *Casa Leuzinger* vertrieben. Die Reisenden erwarben teils ganze Serien typischer Ansichten (*vistas*) Brasiliens, die Landschaftsaufnahmen, Bauwerke, Straßenzüge und Plätze in den Städten sowie Porträts und Gruppenaufnahmen der vielschichtigen Bevölkerung Brasiliens zeigten. Auch die Porträts der indigenen Bevölkerung und der afrikanischen Sklavinnen und Sklaven bzw. der befreiten Sklaven, die Ferrez häufig während der Expeditionen durch Brasilien erstellte, gehörten zu den Werken, die eine äußerst weite Verbreitung fanden und heute in zahlreichen Sammlungen und Archiven aufzufinden sind (Ermakoff 2004: 136-145; Prussat 2008: 103-112). Sie entsprachen offenbar der Vision eines „pittoresken Brasilien“, die so häufig in der Reiseliteratur und in den öffentlichen Medien beschworen wurde (Debret 1834; Rugendas 1835; Ribeyrolles 1861).

Im Bestand des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) sind vorrangig Landschafts- und Stadtansichten aus Rio de Janeiro und Umgebung vertreten. Einige dieser Fotografien enthalten Bildunterschriften in verschiedenen Sprachen, was darauf hindeutet, dass sie als Massenware auf den Bildermarkt für die reisenden Europäer im Brasilien des 19. Jahrhunderts abzielten. Häufig

anzutreffen sind auch Motive, die die gezähmte Natur in der Stadt zeigen, etwa den Botanischen Garten, die pompösen und akkuraten Palmenalleen oder die urbanisierten Küstenstreifen der Guanabara-Bucht von Rio de Janeiro. Viele dieser Motive waren bereits in der Malerei und Grafik zu typischen Ansichten Brasiliens geprägt worden. In der Reiseliteratur und anderen illustrierten Werken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dienten Fotografien regelmäßig als Vorlage. Fotografen wie Ferrez griffen diese bereits etablierten Motive auf und sorgten durch die Vervielfältigung der Bildserien, später auch in Form der Bildpostkarte, für ihre massenhafte Verbreitung. Ferrez gelang es, diesen quasi standardisierten Bildformaten durch die Wahl der Blickwinkel, durch die Bildqualität und durch eine besondere Inszenierung von Personen und Bewegung eine eigene Ästhetik beizugeben.

Ein weiteres Markenzeichen Ferrez' waren die großformatigen, eigens angefertigten Glasplattennegative für das Nasskollodiumverfahren, auf denen er zahlreiche Landschaftsbilder belichtete. Sie hatten eine Größe von bis zu 40 cm x 110 cm und ein Gewicht von bis zu 8 kg, wodurch eine immense Tiefenschärfe und Detailgenauigkeit erreicht werden konnte, die auch heute noch für die herausragende Qualität der Fotografien sorgt (Turazzi 2000: 98 u. 116). Viele seiner kunstvollen Panoramaaufnahmen hatte Ferrez offenbar auf diesen großformatigen Negativen fotografiert. Einen zusätzlichen ästhetischen Reiz gewinnen die Landschaftsaufnahmen durch die Platzierung von einer oder mehreren Personen im Bild. Auch wenn die Personen ursprünglich möglicherweise zum Größenvergleich für geologische Formationen gedient haben mögen, so scheinen sie sich zu einer persönlichen Handschrift Ferrez' entwickelt zu haben und künftig auch aus ästhetischen Erwägungen in den Fotografien positioniert worden zu sein.



Strandpromenade in Botafogo, Rio de Janeiro (ca. 1900)

Eine Besonderheit im Bestand des IAI ist eine Serie von 10 Cyanotypien¹ nach Fotografien von Ferrez. Sie zeigen Panoramaaufnahmen von Rio de Janeiro, Landschafts- aber auch Stadtansichten wie das berühmte Aquädukt von Lapa. Diese Bilder wurden offenbar als Bildpostkarten im Blaudruckverfahren hergestellt, wobei unklar ist, ob Ferrez selbst sie produziert hat oder ob dies zu einem späteren Zeitpunkt geschehen ist. Von denselben Motiven existieren Vergrößerungen auch in anderen Archiven und Sammlungen,² wohingegen die Cyanotypien nur selten aufzufinden sind.

Das fotografische Erbe

Die frühen Fotografien Ferrez' sind bei einem Großbrand 1873, der auch auf sein Fotostudio übergriff, vollständig vernichtet worden (Turazzi 2000: 114), dennoch sind heute in vielen Institutionen Brasiliens umfangreiche Bildbestände erhalten geblieben. Ein großer Teil des fotografischen Nachlasses von Marc Ferrez wird im *Instituto Moreira Salles*³, Rio de Janeiro, verwahrt. Die Fotos entstammen aus unterschiedlichen Provenienzen, der größte Teil gehört zur Sammlung Gilberto Ferrez (1908-2000). Gilberto Ferrez, ein Enkel von Marc Ferrez, war Historiker und ein Pionier der brasilianischen Fotogeschichtsschreibung (Ferrez 1985, 1988; Vasquez 1995). Er hat wegweisende Werke zu verschiedenen Fotografen Brasiliens verfasst und sich intensiv mit dem fotografischen Werk von Marc Ferrez auseinandergesetzt. Weitere große Fotobestände von Ferrez werden in der *Biblioteca Nacional*⁴, Rio de Janeiro, verwahrt. Sie entstammen der Sammlung dem Kaiserhaus und werden als *Coлекção D. Thereza Christina Maria* (Gattin des Kaisers Pedro II.) geführt (Biblioteca Nacional 1987, 1997).

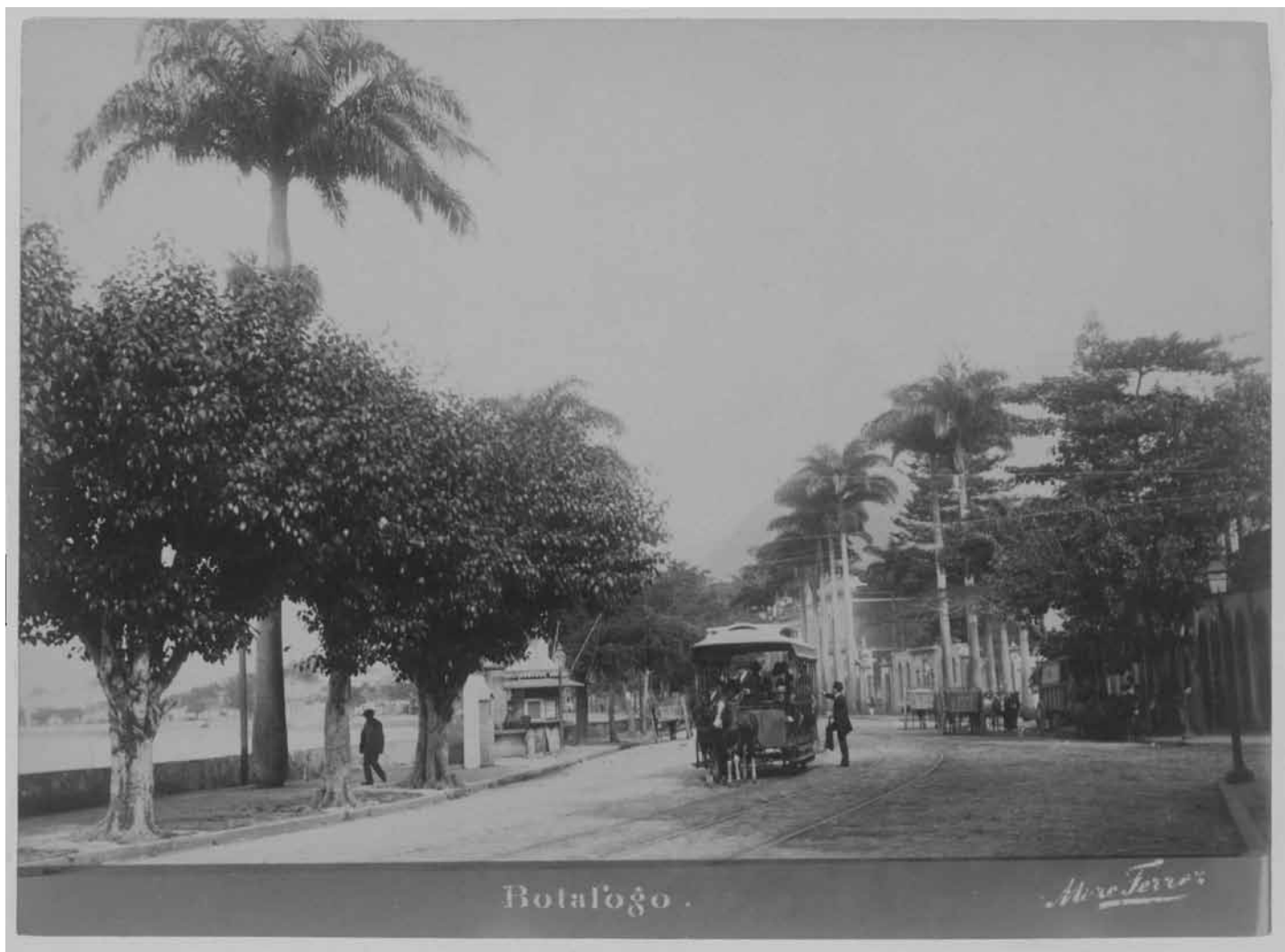
Auch in europäischen Institutionen, Archiven und Sammlungen sind häufig Werke von Ferrez anzutreffen,

was von einer weiten Verbreitung der Fotos seit dem 19. Jahrhundert zeugt. Nicht selten gelangten sie aus dem Besitz von Reisenden an die öffentlichen Archive. Und vermutlich auch aufgrund der gemäßigten klimatischen Verhältnisse sind die Fotografien in Deutschland teilweise in besserer Qualität erhalten als in manchen Archiven des tropischen Brasiliens. Das Übersee-Museum Bremen und das Ethnologische Museum Berlin besitzen beispielsweise eine große Anzahl Porträtfotografien ehemaliger Sklavinnen und Sklaven sowie Fotografien, die typische Sklavenarbeiten dokumentieren, von Ferrez.⁵ Im Institut für Länderkunde Leipzig sind insbesondere Fotografien der geografischen und geologischen Dokumentationen Ferrez' enthalten.

Perspektiven

Zu Marc Ferrez existiert eine Fülle an Sekundärliteratur, Bildbänden, Ausstellungskatalogen und fachwissenschaftlicher Auseinandersetzung, die sein Werk erschließen. Dennoch eröffnen die exzellenten Fotografien immer wieder neue Ansätze für die historische Bildforschung, aber auch für bildquellenkundliche Forschung in vielerlei Perspektive.

Die öffentliche Präsenz und Zugänglichkeit der Fotografien von Ferrez ist in den letzten Jahren deutlich gesteigert worden, beispielsweise können in den digitalen Angeboten der *Biblioteca Nacional Brasil* oder des *Instituto Moreira Salles* mehrere hundert Digitalisate der Fotografien mit teils detaillierten beschreibenden Metadaten frei genutzt werden. Für spezifische quellenkundliche Forschungsschritte ist die Arbeit mit den Originalquellen zwar unerlässlich, deren Zugriff ist jedoch, zumindest in den öffentlichen Einrichtungen, weiterhin gewährleistet. Der weitere Ausbau dieser online verfügbaren Angebote und die Bereitstellung weiterer Digitalisate auch aus



Pferdestraßenbahn an der Küste von Botafogo, Rio de Janeiro (ca. 1890)

den Archiven und Sammlungen Deutschlands wird den Fundus noch erheblich erweitern und die vergleichende Bildforschung fördern. Inhaltlich verspricht eine verstärkte Rückbindung der Forschungsergebnisse an die Bildquellen, die durch die Möglichkeiten der *Digital Humanities* ebenfalls deutlich erleichtert worden ist, wichtige Fortschritte für die Bildforschung zu Marc Ferrez und die Fotogeschichtsschreibung Brasiliens.

¹ Als Cyanotypie bezeichnet man ein fotografisches Edeldruckverfahren, das seit den 1870er Jahren verwendet wurde. Auch aus der Reproduktion technischer Zeichnungen ist das Verfahren der Cyanotypie (bzw. des Blaudrucks) bekannt.

² Beispielsweise Instituto Moreira Salles 2005: 126-127, 137.

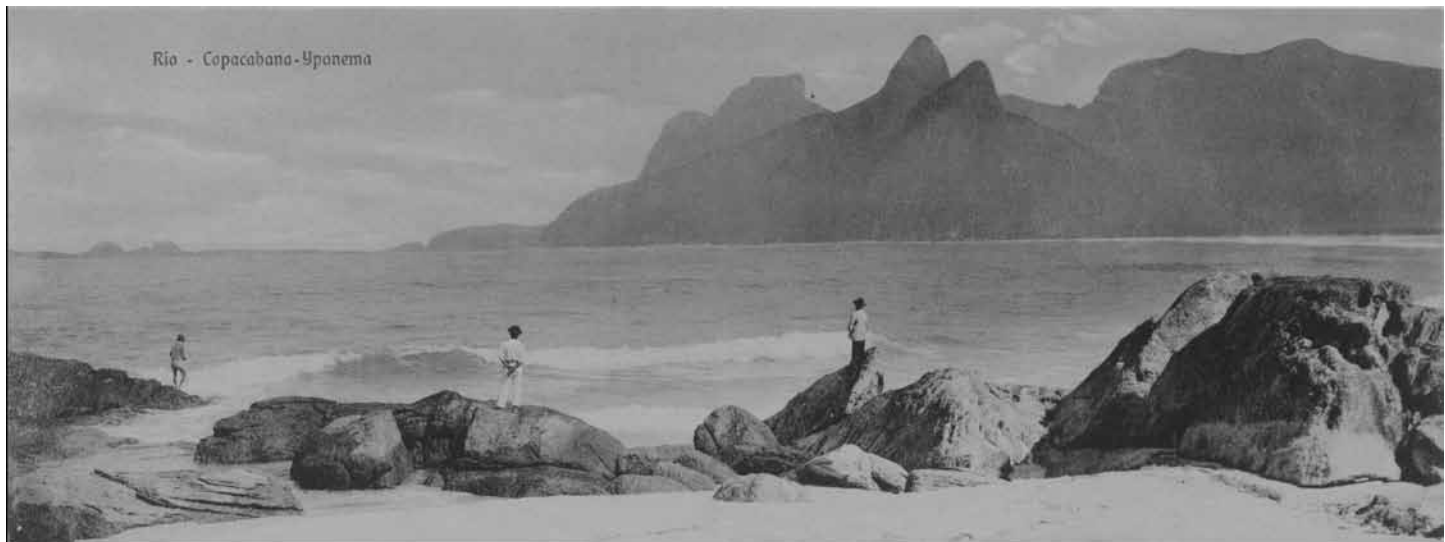
³ Das *Instituto Moreira Salles*, eine private Sammlung, besitzt ca. 5.500 Fotografien von Ferrez. Ca. 100 davon sind auf der Website des Instituts mit begleitenden Informationen einsehbar, <http://ims.uol.com.br/hs/marcferrez/marcferrez.html> (aufgerufen am 31.03.2014).

⁴ In dem Bereich Biblioteca Nacional Digital, Acervo Digital, sind zur Zeit 216 Fotografien von Ferrez aus dem Bestand der Biblioteca Nacional mit zusätzlichen detaillierten Metadaten online einsehbar, <http://bndigital.bn.br/acervo-digital> (aufgerufen am 31.03.2014).

⁵ Im digitalen Bildarchiv des Ethnologischen Museums zu Berlin sind 38 Fotografien von Ferrez einsehbar, <http://www.smb-digital.de/> (aufgerufen am 31.03.2014).

Literaturverzeichnis

- BIBLIOTECA NACIONAL BRASIL (Hg.) (1987): *Fotografias. 'Coleção D. Thereza Christina Maria'*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- (1997): *A Coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX/ Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Centro Cultural Banco do Brasil.
- BURGI, Sergio/KOHL, Frank Stephan (2005): "Marc Ferrez et les photographes de son temps: influences et convergences". In: Instituto Moreira Salles (Hg.): *Le Brésil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 56-69.
- DEBRET, Jean Baptiste (1834): *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil*. Paris.
- ERMAKOFF, George (2004): *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.
- FERREZ, Gilberto (1985): *A Fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte).
- (1988): *Bahia. Velhas Fotografias, 1858/1900*. Rio de Janeiro.
- FREITAS, Marcus Vinicius de (2001): *Hartt. Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878*. São Paulo: Metavideo SP Produção e Comunicação.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (Hg.) (2005): *Le Brésil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- KOSSOY, Boris (2002): *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- PRUSSAT, Margrit (2008): *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien, 1860-1920*. Berlin: Reimer.
- RIBEYROLLES, Charles (1861): *Brazil Pittoresco*. Paris: Lemerrier.
- RUGENDAS, Johann Moritz (1835): *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann.



Am Strand von Ipanema, Rio de Janeiro. Panorama-Bildpostkarte (ca. 1895)

TURAZZI, Maria Inez (2000): *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

— (2005): "Biographie de Marc Ferrez". In: Instituto Moreira Salles (Hrsg.): *Le Brésil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 293-302.

VASQUEZ, Pedro Karp (1990): *Fotógrafos Pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dazibao.

— (1995): *Mestres da fotografia no Brasil: Coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

Online-Quellen

Biblioteca Nacional Brasil, <<http://www.bn.br/portal/>> (31.03.2014).

Biblioteca Nacional Brasil, Biblioteca Nacional Digital, Acervo Digital, <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital>> (31.03.2014).

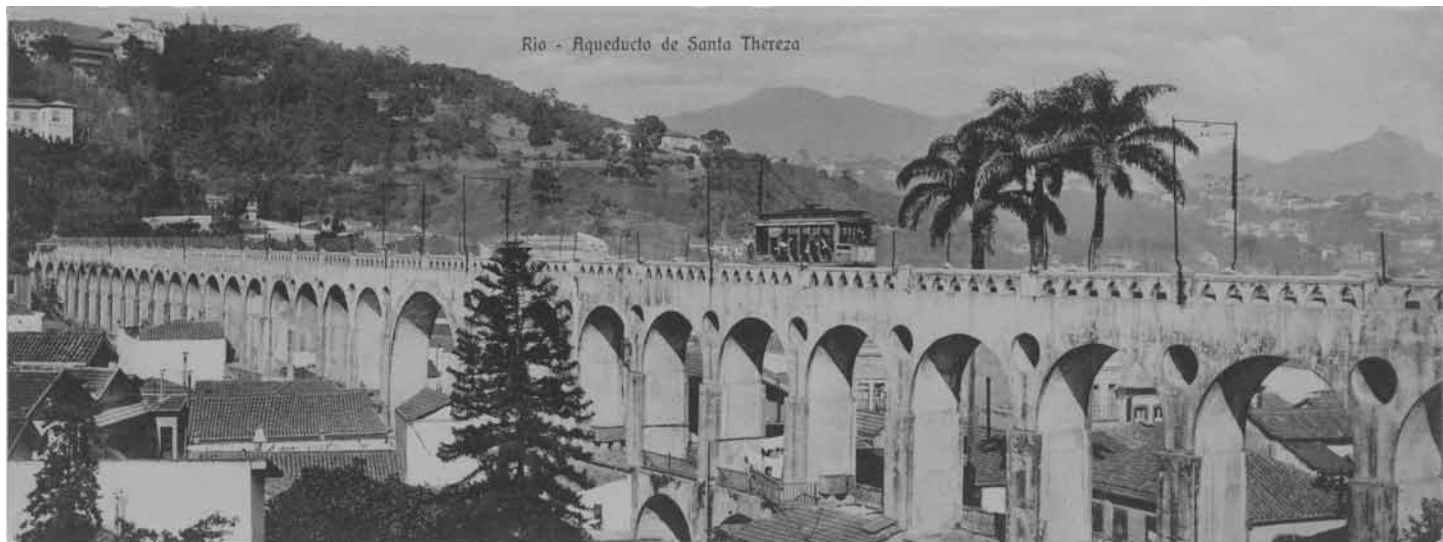
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, digitales Bildarchiv, <<http://www.smb-digital.de/>> (31.03.2014).

Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz, <<http://www.iai.spk-berlin.de/startseite.html>> (31.03.2014).

Institut für Länderkunde Leipzig, <<http://www.ifl-leipzig.de/de/bibliothek-archiv/archiv/bildarchiv/fotosammlung.html>> (31.03.2014).

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, <<http://ims.uol.com.br/hs/marcferrez/marcferrez.html>> (31.03.2014).

Übersee-Museum Bremen, <<http://www.uebersee-museum.de/>> (31.03.2014).



Aquädukt zwischen Lapa und Santa Teresa (Arcos de Lapa), Rio de Janeiro.
Panorama-Bildpostkarte (ca. 1895)

ALBERT FRISCH UND DIE ERSTEN GLOBAL ZIRKULIERENDEN AMAZONASFOTOGRAFIE

FRANK STEPHAN KOHL

Albert Frisch ist ein bis heute weitgehend unbekannter Pionier der Fotografie. Als er am 30. Mai 1918 in Berlin starb, war sein Tod aufgrund des noch andauernden 1. Weltkrieges zunächst kaum bemerkt worden. Erst Wochen später erinnerte der Fotochemiker Adolf Miethe an die Verdienste des verstorbenen Kollegen, ein schon damals nur in Fachkreisen bekannter Spezialist für Reproduktionsfotografien. In seinem Nachruf hob Miethe hervor, dass Frisch „einen Teil seines Lebens in den Tropen zubrachte, dass er auch dort die vollendetsten Vegetationsstudien aufnahm, als es noch keine Trockenplatten gab, und die sonstigen Behelfe der Photographie noch mehr als einfach waren“ (Miethe 1918: 51). Frisch hat aber in den Tropen nicht allein Vegetationsstudien hergestellt, sondern während einer mehrmonatigen fotografischen Expedition auf dem Oberen Amazonas mehr als 120 fotografische Aufnahmen der Fauna und Flora, der Bewohner und Siedlungen erstellt.

Einige der Amazonasfotografien sind nach weiteren Jahren des Vergessens in den 1970er Jahren von brasilianischen Fotohistorikern wiederentdeckt worden, ohne dass es ihnen jedoch gelang, den nur knapp durch die Signatur „A. Frisch“ bezeichneten Bildautor zu identifizieren oder die Entstehungskontexte und Gesamtzahl der Bilder, die von dem in Rio de Janeiro ansässigen Schweizer Kunsthändler Georg Leuzinger (1813-1892) vertrieben worden waren, näher zu bestimmen. Dennoch galt Frisch als der erste erfolgreiche Expeditionsfotograf in der Region überhaupt. Die in den Jahren 1867 und 1868 entstandenen Aufnahmen brachten ihm den Status eines Pioniers der brasilianischen und vor allem auch der

Amazonasfotografie ein (Ferrez/Naef 1976: 76). Mit den Porträtfotografien der indigenen Amazonasbewohner galt er als Vorläufer der anthropologischen Fotografie, auch wenn der wissenschaftliche Wert seiner Bilder, die offensichtlich inszeniert und zum Teil durch Kollageverfahren manipuliert waren, sehr unterschiedlich bewertet wird (Ferrez 1990; Vasquez 2000; Kossoy 2002; Kümin 2007). Die ab 1869 in Rio de Janeiro vertriebenen Bilder sind jedoch unzweifelhaft die ersten global zirkulierenden Fotografien von Land und Leuten, Flora und Fauna aus dem seinerzeit kaum bekannten westlichen Teil des brasilianischen Amazonastieflandes gewesen.

Albert Frisch

Albert Christoph Frisch, so sein vollständiger Name, wurde am 31. Mai 1840 in Augsburg geboren und wuchs nach dem frühen Tod seiner Mutter in einem Waisenhaus in der mittelfränkischen Provinz auf, wo er nach absolvierter Lehre zunächst als Konditor tätig war (Kohl 2005, 2006 und 2012).¹ Ende der 1850er Jahre wechselte er in die bayerische Hauptstadt München und versuchte sich im Kunsthandel. Gefördert durch seinen damaligen Arbeitgeber, absolvierte er in einer angesehenen lithographischen Anstalt in Paris ein Praktikum und kam dort auf die Idee, in Südamerika bunte Druckbilder mit religiösen Motiven zu vertreiben. Frisch scheiterte jedoch Anfang der 1860er in der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires mit seiner Geschäftsidee und schlug sich im Anschluss zunächst als Hauslehrer und Verwalter bei einem deutschen Viehzüchter in der Pampa durch, ehe er



„Caixanas. Friedliche Ethnie mit einem sehr hellen Teint.“ (1868)

1863 nach Buenos Aires zurückkehrte. Erst hier begann der damals 23-jährige Frisch seine berufliche Laufbahn als Lichtbildner. Ein deutscher Fotograf hatte Frisch nach einer zufälligen Begegnung in einem Wirtshaus seinem Arbeitgeber, dem amerikanischen Studiobesitzer Arthur Terry, als neuen Mitarbeiter für eine gerade vakant gewordene Stelle empfohlen. In dessen renommiertem Porträtatelier, in dem sich die gehobenen Kreise der Hauptstadt abbilden ließen, erhielt der bis dahin als Fotograf unerfahrene, aber offenbar talentierte Albert Frisch seine Ausbildung und erste Anstellung. Schon nach wenigen Monaten Berufspraxis wurde er in das benachbarte Paraguay entsandt, um auf persönlichen Wunsch des Diktators Solano Lopez (1827-1870) in der Hauptstadt Asunción ein fotografisches Atelier einzurichten. Aufgrund des 1864 beginnenden Kriegs zwischen Paraguay und den drei Nachbarstaaten Argentinien, Uruguay und Brasilien² verließ Frisch das Land jedoch nach kurzem Aufenthalt und gelangte in Brasiliens Hauptstadt Rio de Janeiro, wo er seine Laufbahn in der vom Schweizer Geschäftsmann Georg Leuzinger geleiteten *Officina Photographica* fortsetzte. Leuzinger, der ein Unternehmen für Buchführungsartikel und graphische Produkte führte, war seit den 1840er Jahren mit der Herstellung und dem Vertrieb lithographischer Drucke im Bilderhandel aktiv. 1865 richtete er in seinem Unternehmen eine auf Stadt- und Landschaftsansichten spezialisierte fotografische Abteilung ein und engagierte Albert Frisch als Firmenfotograf. Bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1870 fotografierte Frisch vornehmlich Stadtansichten in Rio de Janeiro und die tropische Flora in der näheren Umgebung. Sorgfältig komponierte Einzelaufnahmen und aus mehreren Bildern montierte Panoramen gehörten zu den von Frisch aufgenommenen und von Leuzinger vertriebenen Fotografien.

Als im Oktober 1867 Leuzingers Schwiegersohn Franz Keller-Leuzinger von der brasilianischen Regierung mit

einer Vermessungsexpedition des Rio Madeira, eines bedeutenden Nebenflusses des Amazonas, beauftragt wurde, nutzte der Schweizer Geschäftsmann die Gelegenheit, um Frisch zu einer fotografischen Expedition ins Amazonasgebiet zu entsenden. Während Keller-Leuzinger nach längerem Aufenthalt in Manaus mit seinem Team den Rio Madeira bereiste, fuhr Frisch auf dem Oberen Amazonas bis zur brasilianischen Grenzfestung Tabatinga und begann dort die fotografische Expedition.

In einem Ruderboot, begleitet von zwei einheimischen Ruderern, kehrte er in das etwa 1.600 Kilometer entfernte Manaus zurück. Fünf Monate dauerte die Expedition, auf der Frisch mehr als 120 Glasplattennegative herstellte, die nach seiner Rückkehr nach Rio de Janeiro zu einer 98 Aufnahmen umfassenden Serie ausgearbeitet und ab 1869 unter dem französischen Titel *„Resultat d’une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro“* von Georg Leuzinger vermarktet wurden (Andrade 2007; Kohl 2012).

Frisch selbst kehrte 1870 nach Deutschland zurück und absolvierte bei Joseph Albert, dem Erfinder des Lichtdrucks, eine Weiterbildung in dem damals modernsten fotomechanischen Reproduktionsverfahren. Als Mitarbeiter von Albert setzte er seine fotografische Karriere zunächst in den USA fort, machte sich aber nach seiner Rückkehr nach Deutschland schon im Jahre 1872 selbstständig. 1874 ging Frisch kurzfristig eine Partnerschaft mit dem Lübecker Fotografen Johannes Nöhring ein, ehe er 1875 nach Berlin wechselte und die auf hochwertige fotomechanische Reproduktionen spezialisierte *„Kunstanstalt Albert Frisch“* eröffnete, die vor allem für die zahlreichen Sammlungen, Bibliotheken und Museen in der preußischen Metropole eine Vielzahl von Aufträgen erledigte und nach Frischs Tod von dessen gleichnamigem Sohn weitergeführt wurde (Frisch 1925).



„Malocca. Wohnung der wilden Indianer vom Stamm der Tecunas.“ (1868)

Albert Frisch war erst als 23-jähriger Quereinsteiger in Argentinien zur Fotografie gekommen und hat in seiner beispiellosen Karriere nicht nur in vier verschiedenen Hauptstädten gearbeitet, sondern war auch der Erste, der auf dem Amazonas erfolgreich eine fotografische Expedition durchführte.

Die ersten Fotografien vom Oberen Amazonas

Albert Frisch fertigte auf der zwischen 1867 und 1868 auf dem Oberen Amazonas mehr als 120 Negative an (Kohl 2012). Dies ist schon unter logistischen und technischen Gesichtspunkten eine herausragende Pionierleistung. Frisch arbeitete mit den 1851 entwickelten Kollodium-Nassplatten-Glasnegativen, die – unter Ausschluss von Sonnenlicht – unmittelbar vor der Aufnahme präpariert und im feuchten Zustand belichtet und entwickelt werden mussten. Daher war die Mitnahme eines mobilen Fotolabors, bestehend aus einem Dunkelkammerzelt und einem umfangreichen Arsenal fotografischer Chemikalien, Schalen und Arbeitsutensilien zwingend erforderlich. Diese wurden, zusammen mit der schweren Fotoausrüstung und den zerbrechlichen Glasnegativen, nicht nur während der Expedition auf dem Amazonas im Ruderboot, sondern über die gesamte 10.000 Kilometer lange Reiseroute von Rio de Janeiro bis Tabatinga und wieder zurück transportiert, ohne Schaden zu nehmen. Frisch war es zudem gelungen für die lichtempfindliche Beschichtung und Weiterverarbeitung der Glasnegative eigene fotochemische Rezepturen zu entwickeln, mit denen er im feuchtwarmen Klima des Amazonastieflandes erfolgreich arbeiten konnte.

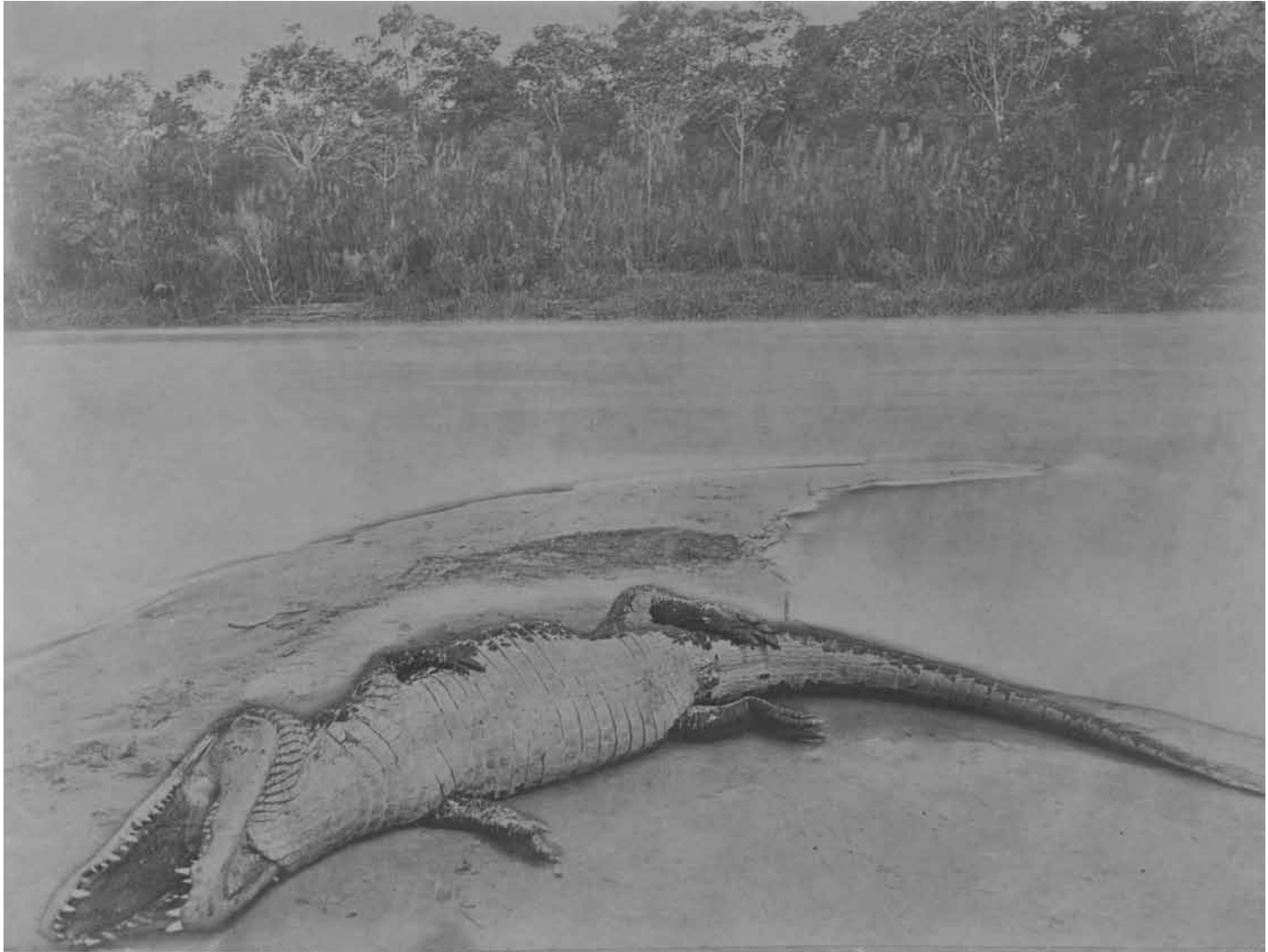
Die Gesamtserie der von Frisch aufgenommen Negative beeindruckt darüber hinaus durch die ungeheure Themenbreite und Motivvielfalt, die seine Aufnahmen zu einer historischen Bildreportage machen, die auch heute

noch Einblicke in die europäische Sicht auf den Oberen Amazonas am Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts gewährt.

Ein erstes großes Themenfeld stellen die Bewohner des Oberen Amazonas dar. Frisch fotografierte neben Vertretern von vier verschiedenen, als „wild“ bezeichneten Ethnien (Tecuna, Miranha, Caixana, Umuaua) auch sogenannte „halbzivilisierte Indianer“ und die als „Tapuyas“ bezeichnete Mischlingsbevölkerung. Zum einen nahm er sorgfältig inszenierte Porträtaufnahmen der Personen mit Waffen und Körperschmuck oder mit alltäglichen Arbeitsgerätschaften auf. Zum anderen dokumentierte er durch Aufnahmen einzelner Hütten oder Dorfanlagen auch immer deren unmittelbares Wohnumfeld.

Ein zweites Themenfeld stellen die Fauna und Flora des Oberen Amazonas, mit anderen Worten die natürlichen Ressourcen des tropischen Regenwaldgebietes dar. Die Flusstiere wie das Amazonaskrokodil, der Riesenfisch Pirarucú oder die Seekuh wurden jeweils in zwei verschiedenen Positionen porträtiert, um ein detailreiches Bild zu liefern. Bei den Aufnahmen der zahlreich fotografierten Palmen, Büsche und Bäume, die ebenfalls wie Porträtstudien wirken, löste Frisch durch Beseitigung störender Elemente und die geschickte Wahl des Kamerastandpunktes die entsprechenden Pflanzen aus ihrem Umfeld heraus.

Mit Begriffen wie „moderne Infrastruktur“ oder „Zivilisation“ lässt sich das dritte große Themenfeld der Amazonasfotografien umschreiben, das durch Aufnahmen der Provinzhauptstadt Manaus und kleinerer Ortschaften gebildet wird, die gleichzeitig die Haltepunkte des auf dem Oberen Amazonas verkehrenden Liniendampfbootes markieren. Die Aufnahme einer Gruppe bolivianischer Ruderer, die im Hafen von Manaus ihr Boot besteigen, während im Hintergrund ein kleines Dampfboot vorbeifährt,



„Jacaré. Amazonaskrokodil auf einer Sandbank am Rio Solimões.“ (1868)

fährt, gibt nicht nur Einblicke in die Anlage des Hafens in der größten Stadt im Zentrum des Amazonasbeckens, sondern erlaubt auch Einblicke in die bestehenden Handelsverbindungen zum Nachbarland Bolivien.

Vor dem Vertrieb in der Kunstanstalt von Leuzinger in Rio de Janeiro wurden 98 Aufnahmen ausgewählt, bearbeitet und mit kurzen beschreibenden Bildlegenden ausgestattet. Eine besondere Behandlung erfuhren die Porträtaufnahmen der als „wild“ bezeichneten Indigenen, bei denen in aufwendiger Weise die verschwommenen Originalhintergründe durch scharfe Hintergrundbilder ersetzt wurden. Die sorgfältig ausgeführten Bildmanipulationen dieser „Kombinationsfotografien“ (Kümin 2007: 78) sind zum Teil nur sehr schwer erkennbar.

Gerade die anthropologischen und ethnologischen Aufnahmen, nimmt man deren Verbreitung in verschiedenen Sammlungen und Archiven als Parameter, haben sich extrem großer Beliebtheit erfreut, während die Fotografien von Flora und Fauna weniger häufig und die Orts- und Stadtansichten kaum zu finden sind. Die Gründe dafür liegen in dem großen Interesse an ersteren Aufnahmen bei der sich im letzten Drittel des vorletzten Jahrhunderts etablierenden Völkerkunde. Einen ebenfalls erheblichen Anteil an der erfolgreichen Distribution der Bilder dürfte Albert Frisch selbst gehabt haben, der als Reproduktionspezialist nach seinem Umzug nach Berlin, dem Zentrum der deutschsprachigen Völkerkunde im 19. Jahrhundert, Abzüge seiner Amazonasbilder vertrieb. Das im IAI befindliche Konvolut mit 24 Amazonasaufnahmen stammt aus dem Nachlass des deutschen Anthropologen Paul Ehrenreich (1855-1914),³ der diese wahrscheinlich von Frisch persönlich erhalten hatte. Auch die 37 identifizierten Abzüge im Ethnologischen Museum in Berlin stammen aus Nachlässen von Sammlern und Institutionen, die Albert Frisch persönlich beliefert hatte. Im Gegensatz dazu sind die 65 Amazonasbilder Frischs aus dem Nach-

lass des Forschers Alphons Stübel, die sich im Leibniz-Institut für Länderkunde in Leipzig befinden, und auch die 98 im Weltmuseum in Wien archivierten Abzüge⁴ bei Frischs Arbeitgeber Leuzinger in Rio de Janeiro erworben worden.

In einer Vielzahl wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Publikationen aus den Gebieten Länder- und Völkerkunde des ausgehenden 19. Jahrhunderts stößt man immer wieder auf Illustrationen, die auf Amazonasfotografien Frischs basieren, ohne dass der Pionier der Amazonasfotografie jedoch als Bildautor genannt wurde.

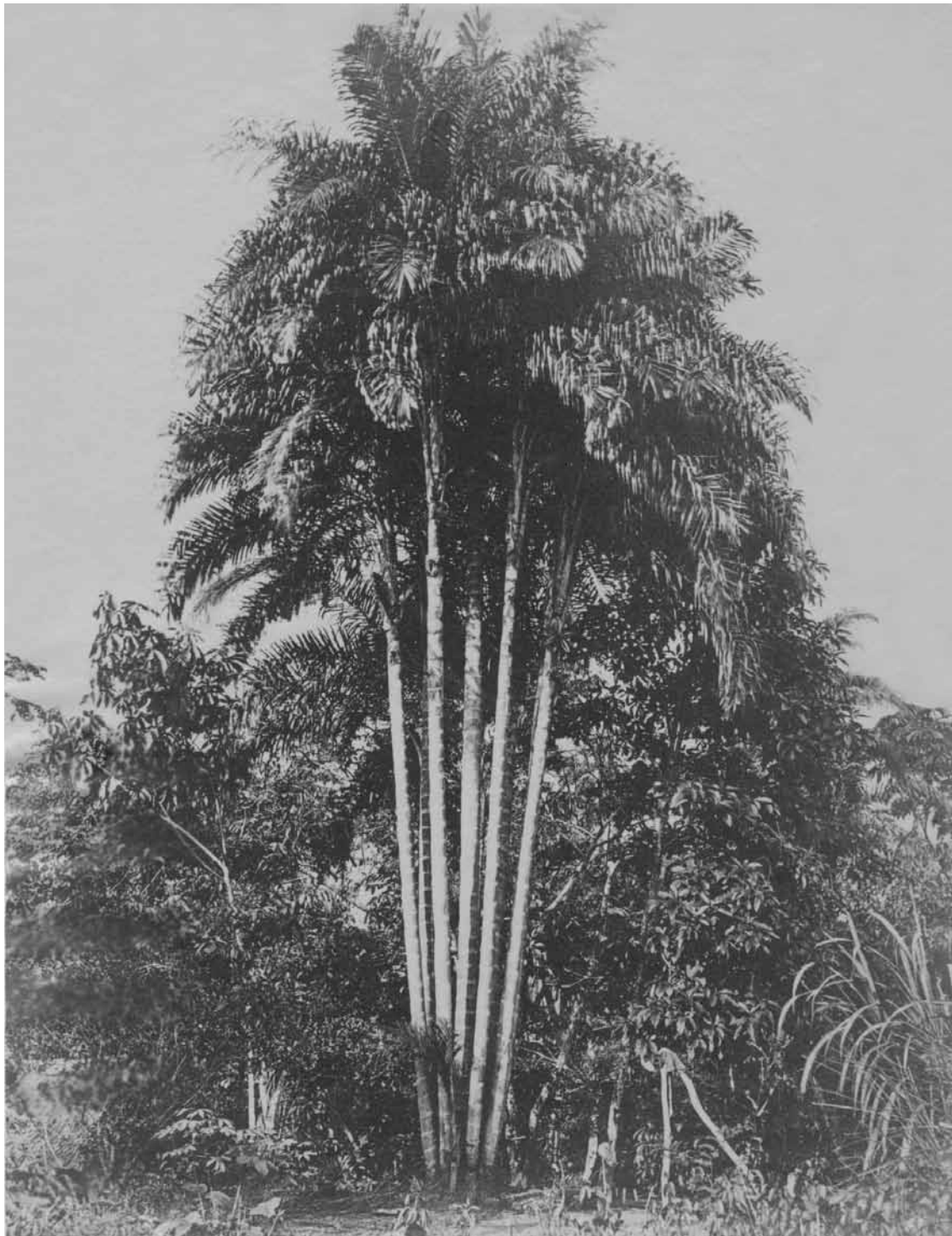
Zu hoffen ist, dass mit dem Bekanntwerden der Serie von Amazonasfotografien und der Biographie seiner Urheber eine neue Diskussion über die am Produktions- und Distributionsprozess beteiligten Akteure einsetzt, bei der die Rolle der sogenannten „kommerziellen Fotografen“ differenzierter betrachtet wird. Auch für die Beurteilung des Umgangs mit Tropenfotografien durch Wissenschaftler und Publizisten im ausgehenden 19. Jahrhundert liefern Frischs Amazonasfotografien umfangreiches visuelles Quellenmaterial.

¹ Die Biographie und das Wirken des ersten erfolgreichen Amazonasfotografen Albert Frisch sind erst seit kurzer Zeit bekannt.

² Tripel-Allianz-Krieg 1864-1870.

³ Zu Paul Ehrenreich siehe den Beitrag von Paul Hempel in diesem Band.

⁴ Die 98 Abzüge sind auf den Originalpappen mit den jeweiligen französischsprachigen Bildlegenden aus dem Hause Leuzinger kaschiert und in einem Album mit dem Titel „Amazonas“ zusammengebunden.



„Popunha. Sehr seltene Palme ohne Stacheln, in der Nähe des Rio Jutahi.“ (1868)

Literaturverzeichnis

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de (2007): "As primeiras fotografias da Amazonia". In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Nr. 122. Rio de Janeiro, 339-362.
- FERREZ, Gilberto/NAEF, Weston J. (1976): *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*. New York: Center for Inter-American Relations.
- FERREZ, Gilberto (1990): *Photography in Brazil 1840 - 1900*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- [FRISCH, Albert] (1925): Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, Druckerei und Verlag 1875 - 1925. (Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Firma) Berlin: Albert Frisch Graphische Kunstanstalt.
- KOHL, Frank Stephan (2005): "A. Frisch und die ersten Amazonasfotografien (1867) – Aufnahmen für die Wissenschaft oder kommerzielle Bilder?" In: Blask, Falk; Redlin, Jane (Hg.): *Lichtbild – Abbild – Vorbild. Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie*. (= Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 38 /2005), Münster: Lit, 65-74.
- (2006): "Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger. Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: Franceschi, Antonio Fernando de (Hg.): *Georges Leuzinger: um pioneiro do século XIX (1813-1892)*. (= Cadernos de Fotografia, 3) São Paulo: Instituto Moreira Salles, 185-203.
- (2012): *Amazonasbilder 1868. Produktion und Zirkulation von Tropenfotografien aus dem kaiserlichen Brasilien*. Unveröffentlichte Dissertation, Philipps-Universität Marburg.
- KOSSOY, Boris (2002): *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 149-151.
- KÜMIN, Beatrice (2007): *Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie*. Bern: Benteli.
- MIETHE, Adolph (1918): "Nachruf auf Albert Frisch". In: *Zeitschrift für Reproduktionstechnik*, 50-51.
- VASQUEZ, Pedro Karp (2000): *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX. Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros.



„Bolivianische Ruderer im Hafen von Manáos beim Besteigen ihres Bootes.“ (1868)

TEOBERT MALER: DER EMPATHISCHE BLICK AUF MEXIKO

CLAUDINE LEYSINGER

Das Ibero-Amerikanische Institut (IAI) beherbergt den Nachlass eines deutschen Expeditionsfotografen aus dem 19. Jahrhundert, welcher Einblicke in die Anfänge der Professionalisierung der Altamerikanistik und mexikanischen Archäologie ermöglicht. Teobert Maler hat manches Jahrzehnt reisend, erforschend und fotografierend in Mexiko verbracht und seine Fotografien zeugen von einem aufrichtigen Interesse für Mexiko, die Natur und seine Leute, welches ihm einen speziellen Platz unter den Forschungsreisenden des 19. Jahrhunderts in Mexiko verleiht. Dieser empathische Blick auf das Land, seine Leute und Altertümer, der zusätzlich durch den künstlerischen Anspruch und den Perfektionismus des Fotografen hervorgehoben wird, ist auch ungewöhnlich, wenn man seinen Werdegang in Betracht zieht.

Teobert Maler wurde am 12. Januar 1842 in Rom in eine Familie geboren, die der Beamtenschicht angehörte. Seine Mutter starb, bevor er zwei Jahre alt war, und von da an lebten er und seine Schwester mit ihrem Vater, den Teobert in seiner Autobiographie „Leben meiner Jugend“ mit einer gewissen Verbitterung erwähnt. Im Alter von 17 Jahren verließ er seinen damaligen Wohnort Baden-Baden, um in Karlsruhe an der Polytechnischen Schule eine Ausbildung als Ingenieur und Architekt zu absolvieren. 1862 ging er nach Wien, wo er in Heinrich von Ferstels Studio zu arbeiten anfang, der durch die Votivkirche und andere öffentliche Gebäude der Ringstraße berühmt wurde. Zwei Jahre später reiste er nach Laibach, wo er sich als Kadett in Maximilian von Habsburgs österreichisch-belgischem Freiwilligenkorps verpflichtete. Im November 1864 verließ er Europa an Bord der „Boliviana“ in Richtung Veracruz.¹

Malers Manuskripte legen nicht dar, wieso er nach Mexiko aufgebrochen ist und wieso er in diesem Land den Großteil seines Lebens verbracht hat. Seine Texte deuten hingegen klarer darauf hin, dass er in Mexiko geblieben ist und einen Großteil seines Lebens mit dem Erforschen des Landes verbracht hat, weil er eine große Faszination für dieses Land hegte. In „Leben meiner Jugend“ tritt seine besondere Faszination für Mexikos altertümliche Geschichte hervor, zum Beispiel, wenn er die Ruinen von Papantla sowie seinen Wunsch, Nahuatl zu lernen, erwähnt.²

Als Soldat war Maler vor allem im heutigen Bundesstaat Puebla aktiv, holte sich dort mehrere Auszeichnungen und kämpfte zuletzt als Hauptmann der kaiserlichen Armee in der Hauptstadt bis zu dem Moment, wo die Nachricht vom Tod Maximilians und seiner Generäle die Stadt erreicht hatte. Nachdem sich die Lage in Mexiko ein bisschen entspannt hatte, fing Maler im Jahr 1868 an, die zentralen Bundesstaaten zu bereisen. Ab 1874 bewegte er sich in der *Mixteca baja*, einer Region der *Sierra Madre del Sur* in den Bundesstaaten Guerrero und Oaxaca. Er verbrachte mehrere Jahre in dieser Gegend, fotografierte Einheimische, Antiquitäten und Landschaften. Dann reiste er weiter in den Bundesstaat Chiapas, wo er die berühmten Maya-Ruinen von Palenque erforschte und seine erste substanzielle archäologische Erkundung durchführte. Maler nutzte die Zeit zwischen 1868 und 1878, um weite Teile des zentralen und südlichen Mexikos zu erforschen und das Material für seine ersten wissenschaftlichen Artikel zu sammeln. Ebenso schärfte er während dieser Zeit seine fotografischen Fähigkeiten. Daraufhin reiste Maler nach Europa zurück, wo er in ei-



„Territorio Maya de Xkanhá – La Aguada de Sáhbecan“ (zwischen 1885 und 1893)

nem langjährigen Prozess gegen den preußischen Staat das Erbe seines Vaters anfocht. 1885 fuhr er direkt nach Yucatán und ließ sich in Mérida nieder. Die nächsten acht Jahre widmete er mehreren längeren Expeditionen auf der Halbinsel Yucatán; während dieser Zeit entstanden die hier abgebildeten Fotografien. Um die Jahrhundertwende unternahm er die vom *Peabody Museum* der Harvarduniversität gesponserten Expeditionen rund um den Usumacinta-Fluss.³

Maler begann zu einer Zeit zu fotografieren, zu der verschiedenste Arten von Reisen bildlich dokumentiert wurden – seien diese von imperialistischer, erforschender, wissenschaftlicher, künstlerischer oder rein unterhaltender Natur. Die Fotografie hatte sich seit der Erfindung im Jahr 1839 rasch entwickelt und verbessert. Sehr schnell avancierte sie zum beliebtesten Medium, um archäologische Monumente abzubilden (Heilbrun 1998: 149). Besonders beliebt waren die Präzision und die Schnelligkeit, mit der man Monumente, Glyphen und Skulpturen reproduzieren konnte. Die ersten überlieferten Fotografien aus Mexiko stammen vom Franzosen Désiré Charnay, der diese während seiner Forschungsreise von 1857-60 gemacht hatte (Debroise 1998: 118-119).

Auch wenn Maler durch seine archäologischen Fotografien am bekanntesten wurde, so hat er während der vielen Jahre, die er in Mexiko gelebt und gearbeitet hat, nicht nur antike Monumente abgebildet. Sein Interesse am Land und an den Leuten erkennt man deutlich am großen Spektrum seiner fotografischen Arbeit, welches im Archiv des IAI zu finden ist. Er hat oft Einheimische fotografiert – von indigener Abstammung, aus der Mittel- oder Oberklasse –, und dies wohl zu kommerziellen Zwecken meistens nach den typischen Standards der Studiofotografie des 19. Jahrhunderts. Er hat aber auch die Schönheit der Natur fotografisch reproduziert und natürlich auch archäologische Monumente. Seine Arbeit

spiegelt ein genuines Interesse am Land, dessen Einwohnern sowie am kulturellen und historischen Erbe Mexikos wider.

Das Bild einer Lagune aus dem Territorium von Xkanhá zeigt in exemplarischer Weise, wie Maler die Schönheit der Natur reproduzieren wollte. Maler beschrieb die wundervolle Landschaft, welche er möglichst wirklichkeitsgetreu abzubilden versuchte, folgendermaßen:

„Blätterlos in rosaroter Blütenpracht prangend, umgrenzten, hoch über das smaragdgrüne Buschwerk sich erhebend, vom azurblauen Himmel umspannt, die Macuilshuatl jenes einsame Wasser, das, von der Tropensonne umstrahlt, seine bunte Umgebung in vielfachen Abtönungen in seinem Schosse spiegelnd, einen so unbeschreiblich schönen Anblick gewährte, dass mein farbenloses Lichtbild – obwohl sonst gut gekommen – keinen Begriff von dessen Zauber zu geben vermag.“ (Maler 1997: 257-258)

Dieses Foto besticht durch eine Symmetrie, welche durch die Spiegelung im Wasser und durch den Blätterrahmen entstanden ist. Auch wenn die oben beschriebenen Blumen im Schwarz-Weiß-Foto nicht wirklich erkennbar sind, ist dieses Bild dennoch ein gutes Beispiel für Malers artistische Ansprüche an die Fotografie.

Gegen Ende seiner Erkundungen der Halbinsel Yucatán, im Jahr 1894, erforschte Maler das unabhängige Maya-Territorium der *Pacíficos del Sur*, welche ein Gebiet zwischen den Bundesstaaten Campeche und Yucatán besetzten und zu dem auch Xkanhá gehörte.⁴ Maler bezeichnete das Bereisen dieses Territoriums als gefährlich und sah sich „Tag für Tag ausgesetzt [...], von den eigenen Leuten niedergestochen zu werden“ (Maler 1997: 267). Er berichtete nicht ohne Stolz von seiner Ausdauer und seinem Einsatz in widrigen Umständen. Trotz der schwierigen Bedingungen fand Maler die Muße und konnte es



„General Arana“ (zwischen 1885 und 1893)

logistisch ermöglichen, ein Gruppenfoto von General Eugenio Arana, dem Anführer der unabhängigen Maya *Pacíficos del Sur*, umgeben von seinen Männern (Abb. 2), in einem Studio zu erstellen. Mit der gemalten Kulisse, der kleinen Säule und dem schönen Sessel ist dieses Foto in vielerlei Hinsicht konventionell für ein Studiofoto des 19. Jahrhunderts. General Arana, der älteste Mann in der Mitte des Fotos, nimmt einen zentralen Platz ein, rechts und links von ihm stehen jeweils drei Männer, der Größe nach angeordnet. Wie so viele Studioportraits von indigenen Personen, die Maler gemacht hat, ist auch dieses Gruppenfoto klar in der Tradition der Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts einzuordnen. Es unterscheidet sich jedoch von den anthropometrischen Fotografien, welche die Besonderheiten der verschiedenen Ethnien hervorhoben und die Personen neben Maßstäbe stellten, um wissenschaftlich genau die Andersartigkeit sowie die Zusammenhänge von Körper- und Charaktermerkmalen verdeutlichen zu können.

Ein Studioporträt in der Tradition des 19. Jahrhunderts stellt auch das folgende Bild dar. Teobert Malers Nachlass im Archiv des IAI beinhaltet einen oval zugeschnittenen Abzug dieses Bildes sowie auch einen größeren Abzug, den Maler mit „Tomasa Santa María, bella jóven hispanomaya de Ticul“ beschriftet hat.⁵ Ähnlich wie seine Studiofotografien von Frauen indigener Abstammung aus der *Mixteca baja* konzentriert sich Maler auch hier auf die festliche Kleidung sowie auf den Schmuck (Halsketten, Ohr- und Fingerringe).⁶ Im Vergleich zu anderen Studioporträts ist der Hintergrund hier neutral und es sind auch keine Säulen oder Sessel zu sehen. Das Bild wird voll und ganz von Tomasa Santa María und ihrer schönen Kleidung gefüllt.

Die künstlerisch schön inszenierten Kompositionen sind in der Tat typisch für Malers Fotografie. Seine Manuskripte zeigen in vielfältiger Weise, wie er es verstand, so lange

zu warten, bis die Sonne ein Gebäude in bestmöglicher Art erhellte, die schönsten Ausschnitte zu wählen und so nicht nur eine exakte Reproduktion einer Ruine zu liefern, sondern auch eine künstlerisch inszenierte. Maler scheute keine Mühe, um Ruinen so schön wie möglich zu reproduzieren. Er und seine Helfer mussten viele Sträucher und Bäume fällen, um die Ruinen freizulegen, und dann wartete er auf den richtigen Moment, in dem die Sonne die verschiedenen Details des Gebäudes und der Umgebung hervorkommen ließ. Es ist auffällig, wie viele der fotografierten Ruinen Wolken im Hintergrund haben. Dies erstaunt umso mehr, als Maler vor allem während der Trockenzeit seine Expeditionen unternahm. Maler mochte Wolken, weil sie einen Kontrast im Himmel darstellten. In einem Notizbuch über fotografische Techniken beschreibt er, dass er manchem Negativ Wolken manuell in der Dunkelkammer beigefügt hat, um einen größeren künstlerischen Effekt hervorzuholen. Er stellte spezielle „Wolkenegative“ zu „verschiedenen Tagesstunden“ her, damit „sie zu den bezüglichen Hauptnegativen passen“.⁷ Diese Manipulationen deuten darauf hin, dass Maler den künstlerischen Aspekt seiner Fotografien sehr wichtig fand. Aber nicht nur dieser Aspekt war ihm wichtig, er legte auch sehr viel Wert darauf, dass die Details einer Stele oder einer Innenkammer auf dem Bild gut hervortraten, wofür er oft auch Magnesiumlicht nutzte.⁸

Die hier abgebildeten Fotos zeigen in vielfältiger Weise die Bedeutung von Malers Arbeit. Unter den Expeditionsfotografen des 19. Jahrhunderts war er einmalig, nicht nur weil er so hohe Ansprüche an seine fotografische Arbeit hatte, diese auch als Kunst definierte und die Porträts von Einheimischen nicht als anthropometrische Bilder erstellte, sondern auch weil er sich so intensiv mit der Erkundung der Maya-Ruinen auseinandergesetzt hat. Während mehr als 30 Jahren bereiste er das Maya-Gebiet in Mexiko, Guatemala und Belize. Er entdeckte mehr als 100 Ruinen und wurde einer der wichtigsten



„Tomasa Santa María, bella jóven hispano-maya de Ticul“ (zwischen 1885 und 1893)

Forschungsreisenden und Fotografen des Maya-Gebiets (Kutscher 1971: 9). Amerikanisten aus der Zeit Malers, wie z. B. Eduard Seler und später auch Walther Lehmann, fanden seine detaillierte und minutiöse Erforschung der Maya-Ruinen sehr wertvoll für ihre eigene Arbeit und stützten sich auf seine Fotografien, Beschreibungen und Zeichnungen. Dass Malers Arbeit in Amerikanistenkreisen große Wertschätzung erfuhr, kann auch daraus abgeleitet werden, dass er vom *Peabody Museum* der Harvarduniversität mehrere Male beauftragt wurde, die Region um den Río Usumacinta und den Petén (insbesondere Tikal) zu erforschen. Maler war sich bewusst, dass seine Arbeit von der Forschergemeinschaft der damaligen Zeit sehr geschätzt wurde. Charles P. Bowditch, Gönner und Schatzmeister des *Peabody Museums* der Harvarduniversität, schrieb in einem Brief an Maler, dass er gerne zehn Forscher wie Maler zur Verfügung hätte, um die ganze archäologische Arbeit in Chiapas, Guatemala und Yucatan fertigzustellen, bevor alle Monumente zerfallen. Bowditch versicherte, dass die Wissensgemeinschaft mit „jedem Schritt gewann, den [er] machte und dass das Museum sehr gerne all die Resultate seiner Erforschungen publizieren“ würde.⁹ Auch heute noch ist Teobert Malers Arbeit wichtig für die Maya-Forschung. Für zahlreiche Monumente sind Malers Fotografien und Beschreibungen die einzigen Quellen, weil manches Gebäude entweder durch das Klima, die Vegetation oder absichtlich zerstört wurde (Prem 1997: XIV-XV).

Wie ein großer Teil aus Malers Nachlass seinen Weg ins IAI in Berlin gefunden hat, ist eine interessante und verschlungene Geschichte, die den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.¹⁰ Andere europäische Institutionen wie das Museum für Völkerkunde in Hamburg, das Ethnologische Museum in Berlin sowie das Lippische Landesmuseum in Detmold beherbergen ebenfalls Bilder, Texte, Zeichnungen, Briefe und auch Objekte aus Malers Nachlass. Des Weiteren gehört ein Fotoalbum mit

kleinen Porträtfotografien dem *Peabody Museum* der Harvarduniversität, welche auch sonst zahlreiche Fotografien, Briefe und Manuskripte besitzt, die auf die drei durch das *Peabody Museum* finanzierten Expeditionen zurückgehen. In Mexiko selber sind jedoch erstaunlich wenig Fotografien und Texte vorhanden, was auffällig ist, insbesondere da Maler seine über 1.000 fotografischen Negativplatten dem *Museo Nacional* vermacht hatte.¹¹ Im *Instituto Cultural de Yucatán* befinden sich drei Fotoalben mit Fotografien von Maya-Ruinen der Halbinsel Yucatán, welche bestimmt zu Malers geplantem Atlas über Yucatán gehörten.¹² Die Vielzahl der Originalabzüge von Ruinen, Menschen und Landschaften, die Negativplatten, Manuskripte und Pläne, die im IAI zu finden sind, sind in ihrer Vielzahl und Vielfalt einzigartig. Sie erlauben eine Rekonstruktion des sehr produktiven und künstlerischen Lebens und Schaffens dieser schillernden Person und stellen eine wichtige Ressource für die Geschichte der mexikanischen Archäologie und Fotografie dar. Sie präsentieren das Werk eines Forschers, Fotografen und Reisenden des 19. Jahrhunderts, dessen Bewunderung für sein Gastland omnipräsent ist.



„Chichén. El Templo mayor. Lado occidental“ (zwischen 1885 und 1893)

¹ Für Angaben zu Malers Biografie siehe Teobert Maler, „Leben meiner Jugend“, Band A73 Teobert Maler, Sammlung v. Manuskripten, Abschriften, Museum für Völkerkunde, Hamburg (hiernach zitiert als Nachlass Maler, MfV, Hamburg); Jahresberichte Ingenieurschule, akademische Jahre 1859/60 + 1860/61, 448/1637 + 448/1638, Großherzoglich Badische Direction der Polytechnischen Schule, Generallandesarchiv Karlsruhe. Für Informationen über Ferstel siehe auch Schorske 1981: 40.

² Maler, „Leben meiner Jugend“, 22-24, Nachlass Maler, MfV, Hamburg.

³ Ebd., 67-68. Für spätere biographische Angaben siehe Teobert Maler, „Fortsetzung meiner Selbstlebensbeschreibung, Aufzeichnung von Merkwürdigkeiten, u.s.w.“ in „Teobert Maler: MS. PENINSULA YUCATAN I. Descripciones de las Ruinas antiguas de la civilización Maya“, Nachlass Maler, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

⁴ Die *Pacíficos del Sur* waren ehemalige kriegerische Maya, die sich gegen eine Fortsetzung des Kastenkrieges und für Friedensverhandlungen mit der yukatekischen Regierung aussprachen. Ihnen wurde von der Regierung der zwei Bundesstaaten Campeche und Yucatán eine gewisse Autonomie zugesprochen, welche durch die Abgeschiedenheit der Lage noch vergrößert wurde (de Castro 2001: 1-2).

⁵ Gemäß Ian Graham war Tomasa Santa María eine junge Frau aus Ticul, in die sich Maler verliebt haben soll (Graham 1997: XLI).

⁶ Für eine detaillierte Analyse dieser Fotos siehe Leysinger 2008: 156ff.

⁷ Teobert Maler, „Fórmulas de Fotografía. Tullantzinco 1867. Th. Maler“, Nachlass Maler, IAI/PK, Berlin.

⁸ Teobert Maler an Charles P. Bowditch, Tenosique, 1. Mai 1898, Box 7:9, Peabody Museum Archive, Harvard University.

⁹ Bowditch an Maler, Boston, 18. Juli 1905, Nachlass Maler, IAI/PK, Berlin.

¹⁰ Siehe den Epilog meiner Dissertation für eine Analyse, wie Malers Nachlass ins Ibero-Amerikanische Institut nach Berlin kam (Leysinger 2008: 371-380). In einem kürzlich erschienen Artikel weisen Durán-Merk und Merk darauf hin, dass der Wille von Teobert Maler nach seinem Tod nicht voll umgesetzt wurde (Durán-Merk/Merk 2011: 339-357).

¹¹ Jorge Enciso an Direktor des Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Mexiko Stadt, 4. Dezember 1917, Vol. 26, Exp. 36, f. 133-36, Archivo Histórico del Museo de Antropología, Mexiko Stadt.

¹² Maler hatte Pläne, seine in Yucatán gemachten Fotografien, Pläne, Beschreibungen und Zeichnungen als großen Atlas zu vermarkten, welchen er *Gran Atlas de Antigüedades Yucatecas* nannte (Leysinger 2008: 218ff.).

Literaturverzeichnis

DE CASTRO, Inés (2002): *Die Geschichte der sogenannten Pacíficos del Sur während des Kastenkrieges von Yucatán: 1851-1895. Eine ethnohistorische Untersuchung*. Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

DEBROISE, Olivier (1998): *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

DURÁN-MERK, Alma/MERK, Stephan (2011): „I declare this to be my last will: Teobert Maler’s testament and its execution“. *Indiana*, 28, 339-357.

GRAHAM, Ian (1997): „Teobert Maler: Eine Lebensskizze“. In: Maler, Teobert: *Península Yucatán*. Berlin: Gebr. Mann.

HEILBRUN, Françoise (1998): „Around the World: Explorers, Travelers, and Tourists“. In: Frizot, Michel (Hg.): *The New History of Photography*. Köln: Könemann.

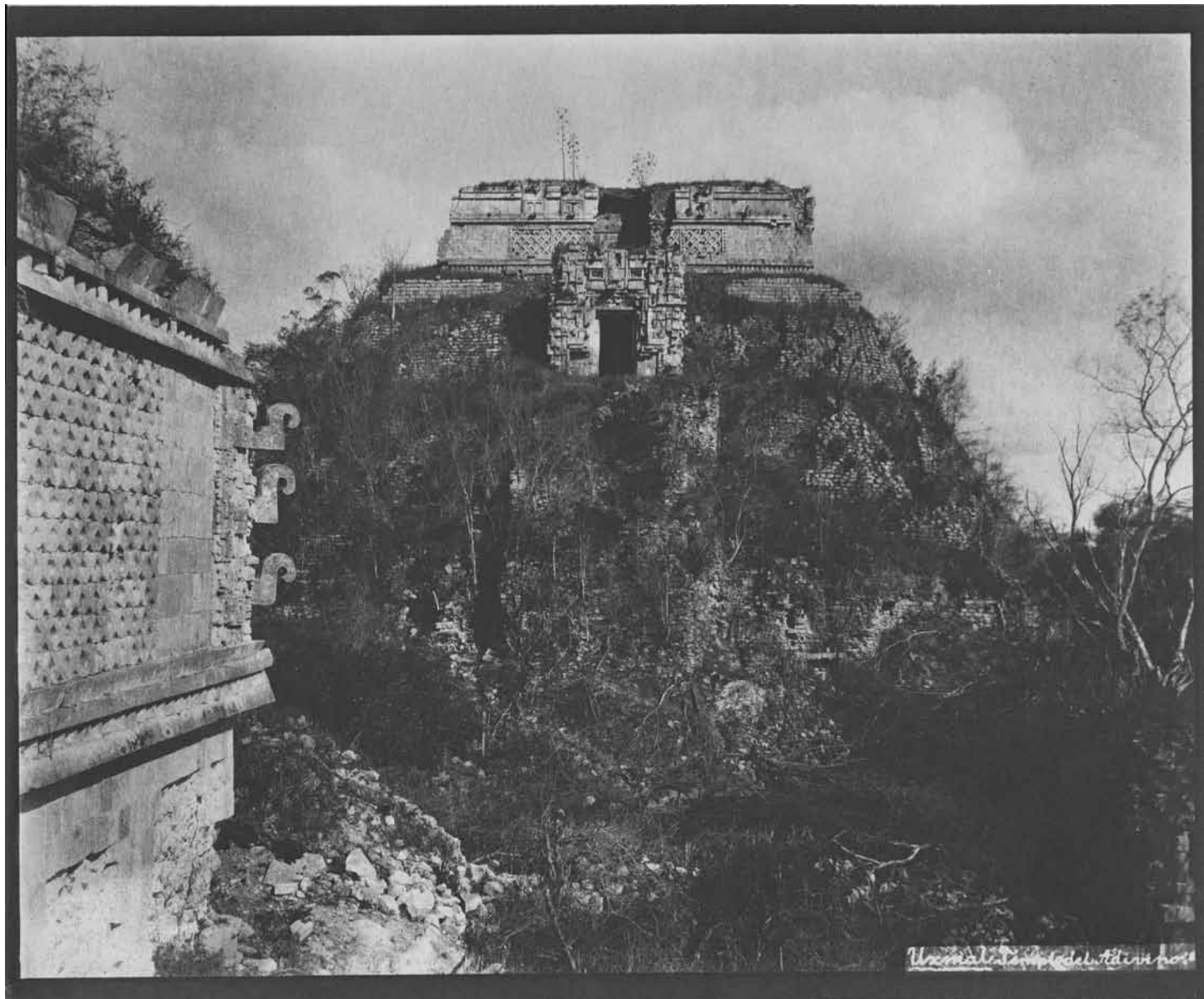
KUTSCHER, Gerdt (1971): „Teobert Maler (1842-1917)“. In: Ders. (Hg.): *Monumenta Americana IV: Bauten der Maya aufgenommen in den Jahren 1886 bis 1905 und beschrieben von Teobert Maler*. Berlin: Gebr. Mann.

LEYSINGER, Claudine (2008): *Collecting Images of Mexico: A Polychromatic View Through the Lens of Teobert Maler, 1860-1910*. Dissertation, Columbia University, New York.

MALER, Teobert (1997): *Península Yucatán*, Berlin: Gebr. Mann.

PREM, Hanns J. (1997) : „Einleitung“. In: Maler, Teobert: *Península Yucatán*. Berlin: Gebr. Mann.

SCHORSKE, Carl E. (1981): *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage Books.



„Uxmal. Templo del Adivino“ (zwischen 1885 und 1893)

ZWISCHEN FOTOTYPIE, AUTOMOBIL UND ELEKTRISCHEM LICHT: EMÍLIO BIEL IN PORTO

RICARDA MUSSER

Biografie

Karl Emil Biel, geboren 1838, kommt 1857 aus Annaberg in Sachsen als Vertreter der Handelsfirma Henrique Schalk nach Portugal, zunächst nach Lissabon. Ab 1860 arbeitet und lebt er in der Hauptstadt des Nordens, in Porto, zunächst ebenfalls im Dienste der Firma Schalk sowie als Vertreter weiterer deutscher Unternehmen, ab 1864 jedoch bereits mit einer eigenen Fabrik, in der Knöpfe und andere Metallwaren hergestellt werden (Baptista 2010: 111).

Biel verfolgt begeistert die Entwicklung neuartiger Technologien, unter anderem der Fototypie. Offenbar erlernt er das Verfahren von Émile Jacobi, der nach Portugal gekommen war, um für Carlos Relvas eine Lichtdruckanstalt einzurichten (Wegemann 2013: 18). Circa 1874 erwirbt er die *Casa Fritz*, ein bereits bestehendes Fotostudio in der *Rua do Almada*, das später in *Casa Biel* umbenannt werden wird. Bereits 1876 ist er Hoffotograf und beginnt mit der Veröffentlichung von Fotoalben und anderen illustrierten Werken, für die er auch einer verlegerischen Tätigkeit nachgeht. Für seine Bilder erhält er Medaillen auf mehreren internationalen Ausstellungen.

1880 heiratet er die Tochter des deutschen Konsuls in Porto, Edith Caroline Katzenstein, die ihm, als sie zwei Jahre später an Tuberkulose stirbt, eine Tochter hinterlässt. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits Vater von drei Söhnen, die später in seinen Firmen mitarbeiten werden.

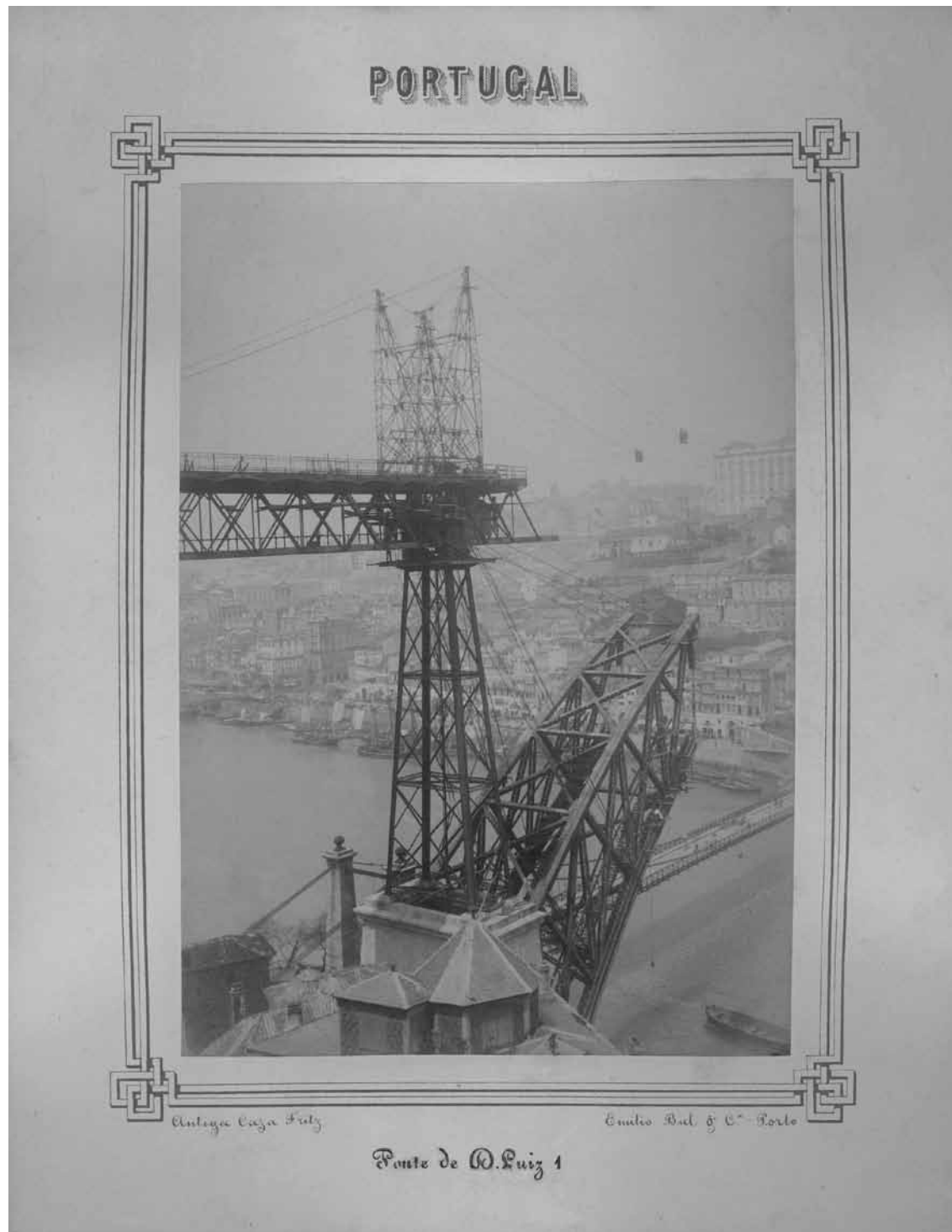
Außer für fotografische Verfahren interessiert sich Biel für die Erzeugung elektrischen Stroms. Als Vertreter der

Nürnberger Firma Schuckert (später Siemens) führt er die Elektrizität in Porto ein, zunächst in einigen Fabriken. Auch sein Fotostudio und seine Werkstatt werden bereits 1891 mit elektrischem Strom ausgerüstet, was ihm längere Öffnungszeiten und das Fotografieren mit künstlichem Licht ermöglicht. Wiederum in Zusammenhang mit dem technischen Fortschritt der Zeit importiert er unter anderem auch Automobile der Firma Benz nach Porto.

Seine vielfältigen unternehmerischen Aktivitäten machen es erforderlich, seinen Betrieb zu teilen: in die Firma Emílio Biel und die *Sociedade Emílio Biel & Ca.* In der Firma Emílio Biel übernehmen die Söhne Biels einzelne Geschäftszweige. Der Ingenieur Júlio Emílio Biel wird für den Bereich der Elektrifizierung zuständig, Emílio de Almeida Biel für das Importgeschäft.

Die *Sociedade Emílio Biel & Ca.* ist in zwei Bereichen tätig. Der erste umfasst Fotografie, Fototypie und Lithografie. Hier ist als Gesellschafter der Fotograf Fernando Brütt beteiligt. Der zweite Bereich mit dem Gesellschafter Cunha Moraes, ebenfalls Fotograf, konzentriert sich auf die Publikationen (Baptista 2010: 114-115).

Mit Beginn des 1. Weltkriegs werden in Portugal alle deutschen Staatsbürger als Feinde betrachtet. 1916, nach der Kriegserklärung Deutschlands an Portugal, zieht die Regierung den Besitz der Deutschen ein und versteigert ihn. Davon betroffen ist auch das Erbe des 1915 verstorbenen Emílio Biel, zu dem unter anderem auch 100.000 Fotonegative gehören.



Bau der Brücke Dom Luís I (Porto) (zwischen 1881 und 1886)

Werk und Bedeutung

Bereits ab 1843 gab es – zunächst ambulante – ausländische Fotografen auf der Iberischen Halbinsel. Im Mai und im September 1845 erwähnt die Zeitung *O Periódico dos Pobres* drei Fotografen in Porto (Siza 2001: 5). Erst in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts werden die ersten dauerhaften Fotostudios eingerichtet, das erste 1854 von Miguel Novaes, das bis Ende der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts existiert (Baptista 2010: 54). Emílio Biel erwirbt mit großer Wahrscheinlichkeit vor 1874 die *Casa Fritz*, ein Fotostudio, das von Joachim Friedrich Martin Fritz gegründet worden war. 1876 hat Emílio Biel bereits neun Angestellte, im gleichen Jahr wird Fernando Brütt Teilhaber (Baptista 2010: 119-120). Bis 1890 wird das Studio noch unter dem Namen Fritz weitergeführt, ab da wird es *Casa Biel* genannt. 1891 feiert die Firma die 50.000. Fotografie (Baptista 2010: 123). Nicht nur diese bringen der *Casa Biel* Gewinne, sondern auch die im Verfahren der Fototypie hergestellten Postkarten: „Ganz Portugal reißt sich um die Bildpostkarten von Biel, jedermann mag die gefälligen Motive“ (Wegemann 2013: 19).

Das Interesse an neuen Erfindungen und dem technischen Fortschritt bestimmt die Themen und Motive mit, denen sich Biel in seiner fotografischen Arbeit zuwendet. So hält er das Entstehen der beiden Brücken in Porto, Ponte Dona Maria Pia (erbaut 1875-1877) und Ponte Dom Luis (erbaut 1881-1886) im Foto fest. Bereits 1876 publiziert er *Caminhos de Ferro do Norte Ilustrado*. Eine große Anzahl seiner die Eisenbahn betreffenden Bilder wie auch Porträts und Landschaften erscheinen in der 1878 gegründeten und auf der Weltausstellung in Paris im gleichen Jahr prämierten Kulturzeitschrift *O Occidente*. Bis 1899 sind es mehr als 100 Abbildungen, die auf Fotografien der *Casa Biel* zurückgehen (Baptista 2010: 129). Die Zeitschrift wird ausschließlich mit Stichen illustriert, als Vorlagen dazu dienen Zeichnungen und immer häufi-

ger Fotografien. Im fünften Jahrgang von *O Occidente* ist die *Casa Biel* unter anderem mit zwei Abbildungen eines mechanischen Aufzugs in Braga, hier noch unter dem Firmennamen *Casa Fritz*, und mehreren Eisenbahnbrücken und Bahnhofsgebäuden vertreten¹ (Biel 1882: 101, 244, 245). Im Umkreis der Weltausstellung in Chicago 1893 erscheinen etliche der Eisenbahnfotos der *Casa Biel* in Alben. Die *Associação de Engenheiros Portugueses* fragte im Vorfeld verschiedene Fotografen an, darunter Bobone, Camacho, Relvas, Roncchini und Biel. Es erscheinen drei Alben: *Caminho de Ferro Portugueses da Beira Alta*, *Caminho de Ferro do Douro* und *Caminho de Ferro do Minho*².

Ein weiteres großes Thema seiner Arbeit sind Fotografien, Fototypien und Verlagswerke, die sich der Kunst- und Kulturgeschichte seiner Wahlheimat Portugal widmen. Schon 1877 beginnt Biel mit den Vorbereitungen für eine Prachtausgabe zum 300. Jahrestag der Erstausgabe der *Os Lusíadas* von Luis de Camões, die 1880 erscheint. Der Herausgeber Emílio Biel widmet sie Kaiser Pedro II. von Brasilien. Auch in diesem Werk dienen die Fotografien lediglich als Vorlagen für die Stiche, mit denen die Ausgabe illustriert ist. Die erste größere Arbeit mit Abbildungen von Fotos der *Casa Biel* ist der Katalog zur Ausstellung *Exposição Districtal de Aveiro em 1882*, mit Texten von Marques Gomes und Joaquim de Vasconcelos und 47 Fototypien, von denen 45 Ausstellungsstücke zeigen und zwei Stadtansichten von Aveiro, erschienen im Verlag Grémio Moderno 1883. Das Risiko dabei geht zulasten der *Casa Biel*, die die Fototypien ohne irgendeine Gewinngarantie herstellt. Der Katalog gilt als Meilenstein in der Arbeit der *Casa Biel*, da dafür die technische Infrastruktur für eine industrielle fotomechanische Produktion installiert wurde (Baptista 2010: 127).

Mit dieser Ausrüstung können 1885 in der *Casa Biel* die Fototypien für das vierbändige Werk *A Africa Occidental*, *Album photographico e descritivo da Africa Occidental*



„Brücke D. Maria Pia (Porto)“ (zwischen 1875 und 1877)

hergestellt werden, denen Fotografien von José Augusto da Cunha Moraes zugrunde liegen und die wiederum die ausgezeichnete Arbeit der *Casa Biel* im Bereich des foto-mechanischen Drucks belegen.

Ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wird die Fototypie in Porto auch verstärkt kommerziell genutzt und die *Casa Biel* erledigt Auftragsarbeiten für Modehäuser, stellt Kalender und Ausstellungskataloge her. Daneben entstehen auch weitere bedeutende Bildbände, wie *Viticultura e Vinicultura*, 1896, mit 22 Fototypien der *Casa Biel* und *O Minho e as suas culturas*, 1902, mit 39 Fototypien der *Casa Biel* (Baptista 2010: 149).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die *Casa Biel* erneut mit einem Monumentalwerk beschäftigt: *A Arte e a Natureza em Portugal*,³ das zwischen 1902 und 1908 in acht Bänden erscheint und mit dem beabsichtigt wird, „das umfangreichste Archiv unserer Kunst- und Naturschönheiten zu schaffen“ (Brütt/Cunha Moraes 1902: o. S.). Es wird häufig als die wichtigste Arbeit der *Casa Biel* bezeichnet:

„*A Arte e a Natureza* ist das wohl ehrgeizigste Unterfangen von Emílio Biel und Cunha Moraes: Stadtansichten, Monumente, Landschaften, pittoreske Szenen, Arbeitsprozesse und typische Trachten und Bräuche füllen das achtbändige Druckwerk. Die technische Qualität der Aufnahmen ist vortrefflich. Gepaart mit guten (portugiesischen und französischen) Texten verschiedener Autoren, die alle Orte, Städte und Landschaft beschreiben, ist dieses Werk viel mehr als eine bloße Kollektion von schönen Fotos – es ist eine umfassende, präzise Dokumentation des Landes Portugal und seiner Schätze.“ (Wegemann 2013: 24)

Speziell der religiösen Kunst des Landes widmet sich 1914 das in monatlichen Faszikeln erscheinende Werk *Arte religiosa em Portugal* mit Fotografien der *Casa Biel* und Texten des Kunsthistorikers Joaquim de Vasconcelos.

Die *Casa Biel* gilt als eines der besten Fotostudios und eine der besten Werkstätten für Fototypie in Porto im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Emílio Biel achtet stets auf eine Ausrüstung, die dem neusten Stand der Technik entspricht, um seine künstlerische Arbeit optimal zu unterstützen. Seine Teilnahme an nationalen und internationalen Ausstellungen und die dort errungenen Auszeichnungen belegen die Qualität der Arbeiten der *Casa Biel*, die in Portugal heute noch als Referenzpunkte für die frühe Entwicklung der Fotografie und Fototypie im Lande gelten.

Auch deutschsprachigen Reisenden wurde die *Casa Biel* empfohlen. Sowohl im *Baedeker* von 1912⁴ als auch im *Großen illustrierten Führer durch Spanien und Portugal* von 1892 wird auf das Unternehmen Emílio Biels verwiesen (Baedeker 1912: 530; Hartleben 1892: 496).

Technische Innovation im Bild

Emílio Biel und andere Fotopioniere in Portugal haben in ihren Werken einen Schwerpunkt auf moderne Bauten und technische Konstruktionen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gelegt, die erst durch die Innovationen der Zeit möglich wurden. Zahlreiche Abbildungen in Kulturzeitschriften wie *O Occidente* und *Ilustração Portuguesa* dokumentieren diese Arbeiten. Es wäre interessant, anhand dieser Veröffentlichungen nachzuvollziehen, in welcher Weise dem allgemeinen Publikum, den Käufern der Zeitschriften, der technologische Fortschritt der Zeit in Wort und vor allem Bild näher gebracht wurde.

Bestände

Das Ibero-Amerikanische Institut (IAI) besitzt 29 Fotografien von Emílio Biel. Leider ist jedoch nicht mehr zu

COSTUMES



ANTIGA CAZA FRITZ PORTO

Penafiel

EMILIO BIEL & C^o

„Trachten: Penafiel“ (vermutlich zwischen 1902 und 1908)

ermitteln, auf welchem Wege sie erworben wurden. Die Abbildungen zeigen vielfältige Motive. So ist der Bau der Brücke Dona Maria Pia ebenso vertreten wie Trachten aus dem Norden Portugals und Straßenszenen aus Porto. Weiterhin ist das IAI in Besitz einiger der wichtigsten Werke, die vom Unternehmen Emílio Biel herausgegeben wurden, wie der Prachtausgabe der *Lusíadas* von 1880 und des Werks *A arte e a natureza em Portugal*, erschienen zwischen 1902 und 1908, sowie der Zeitschrift *Arte religiosa em Portugal* von 1914. Darüber hinaus ist auch die Zeitschrift *O Occidente* vollständig im IAI vorhanden.

Einen reichen Fundus an Fotografien von Emílio Biel sowie an weiteren Informationen zu diesem Fotografen besitzt das 1997 gegründete *Centro Português de Fotografia* (CPF) in Porto. Über die Homepage des CPF sind 145 der Fotografien Biels in digitaler Form zugänglich. Die Bibliothek des Zentrums hält darüber hinaus gehendes Material zu Emílio Biel und seinem Werk bereit.

¹ Die ersten Eisenbahnfotos, die als Vorlagen zu den Illustrationen in *O Occidente* dienten, stammen von F. Roncchini 1878.

² Leider werden die Alben nicht mehr rechtzeitig zur Weltausstellung in Chicago fertig.

³ Als das früheste Werk über das nationale Kulturerbe, das mit Fotografien illustriert war, gilt *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com vistas Photographicas* von Possidónio da Silva aus den Jahren 1862/63. Emílio Biel hatte bereits 1883 versucht, ein Werk mit dem Arbeitstitel *Portugal antigo e moderno* zu realisieren, das mit ca. 800 Fototypen illustriert werden sollte. Die Idee ließ sich jedoch nicht umsetzen.

⁴ Wie bereits in früheren Auflagen.

Literaturverzeichnis

BAEDEKER, Karl (1912): *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*. 4. Aufl. Leipzig: Baedeker.

BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro (2010): *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisbon: Colibri.

BIEL, Emílio (1882): "Caminhos de ferro portuguezes". In: *O Occidente*, 5, 138, 244-245.

BRÜTT, Fernando/MORAES, José Augusto da Cunha (1902): *A arte e a natureza em Portugal*. Bd. 1. Porto: Emílio Biel.

CASA FRITZ (1882): "Elevador mechanico destinado ao transporte dos visitantes do santuario". In: *O Occidente*, 5, 121, 101.

CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA: *Emílio Biel*. <<http://digitalq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=39711>> (30.03.2014).

HARTLEBEN, Adolf (1892): *Grosser illustrirter Führer durch Spanien und Portugal*. 2. Aufl. Wien: Hartleben.

SIZA, Tereza (Hg.) (2001): *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Ed.

WEGEMANN, Birgit (2013): "Der Schatten des Emílio Biel". In: *Kulturas*, 3, 14-26.

COSTUMES



ANTICA CASA FRITZ MONTE

Porto

EMILIO RIEL & C.

„Trachten: Porto“ (vermutlich zwischen 1902 und 1908)



Rua Nova dos Ingleses (ab 1883 Rua do Infante D. Henrique) (vor 1883)



„Trinitätskirche (Porto)“ (Jahr unbekannt)

ALBERT RICHARD DIETZE: FOTOCHRONIST DER PROVINZ ESPÍRITO SANTO

RICARDA MUSSER

Biografie

Albert Richard Dietze wird 1838 in Kaja, heute Sachsen-Anhalt, geboren. Er absolviert seinen Militärdienst und schließt eine Berufsausbildung auf einer Landwirtschaftsschule ab, bevor er 1862 nach Brasilien auswandert. Hier kommt er zunächst nach Santa Catarina, siedelt jedoch bald nach Rio de Janeiro über, wo er 14 Monate lang im Botanischen Garten tätig ist. Möglicherweise ist er dort mit der Katalogisierung und dem Fotografieren verschiedener Spezies beschäftigt.

Dann übernimmt er das Fotostudio *Photographia Allemã* und beginnt als Fotograf zu arbeiten. Obwohl Pedro Vasquez schreibt: „Er [Dietze] genoss eine gründliche fotografische Ausbildung in seinem Herkunftsland, wo er bereits einige Zeit als professioneller Porträtfotograf für Mitglieder der höheren Stände, einschließlich des Kaisers Wilhelm I., arbeitete“, sind doch aus der Zeit vor seiner Einwanderung nach Brasilien keine Fotografien dokumentiert, die dies eindeutig belegen (Vasquez 2000: 130).

Seine Fotomotive findet er auch in der Provinz Espírito Santo, wohin er mehrere Reisen unternimmt. Er hält die Kolonisten und ihr Leben, die indigene Bevölkerung sowie Sklaven, aber auch Landschaften und Ansichten von Ortschaften im Foto fest. 1869 siedelt er nach Vitória, der Hauptstadt der Provinz, über. Sein Fotostudio in Rio de Janeiro behält er jedoch noch, bis er sich 1873 ein anderes an seinem neuen Wohnort einrichtet, wiederum unter dem Namen *Photographia Allemã*. Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts unternimmt er zumindest eine Reise

nach Europa, die er auch nutzt, um sich über die aktuellen Entwicklungen in der Fotografie zu informieren. Sein besonderes Interesse findet offenbar die Stereoskopie.

Bei seinen Reisen durch die Provinz lernt Dietze in Santa Leopoldina die Familie Sacht kennen und heiratet Frederike Henriette Christine Sacht im Jahr 1873. Drei Jahre später, 1876, zieht Dietze mit seiner gesamten Fotoausrüstung nach Santa Leopoldina um, wo er Grundeigentum erwirbt, in der Landwirtschaft tätig ist und bis zu seinem Tod 1906 lebt.

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gibt Dietze schließlich die Arbeit als Porträtfotograf auf, um sich seinem inzwischen eröffneten Handelshaus und seinem Landbesitz zu widmen. Er fotografiert aber weiterhin. Es entstehen jetzt vor allem Aufnahmen, mit denen Dietze seine künstlerischen Ambitionen verwirklicht. Größere kommerzielle Erfolge kann er damit allerdings nicht erzielen.

Neben seinen bereits genannten vielfältigen beruflichen Tätigkeiten ist Dietze bis Anfang des 20. Jahrhunderts auch als Konsularagent tätig, was auch einen Teil seiner Reisen durch das Land erklärt. Zu seinen Aufgaben gehört es unter anderem, die Kolonisten in allen Belangen zu unterstützen, ihre Interessen zu vertreten, auf ihr Wohlergehen zu achten, sie zu beraten und als ihr Sprecher oder sogar ihr Dolmetscher zu fungieren (Lopes 2003: 124). Insbesondere bemüht er sich um die Einwohner von Santa Leopoldina. Beispielsweise eröffnet er am 7. April 1886 eine Schule, für die er aus Deutschland ei-



Fotostudio von Albert Richard Dietze in Santa Leopoldina (1876)

nen Lehrer kommen lässt und ein Lehrbuch verfasst: *Le-seschule für deutsche Kinder in Brasilien* (Lopes 2003: 129). Des Weiteren setzt er sich für das nahezu nicht vorhandene kulturelle Leben des Ortes ein, initiiert einen Turnverein und gründet ein Familienorchester, das bei religiösen Zeremonien und Tanzveranstaltungen spielt, zum Teil in Dietzes Haus selbst.

Der österreichische Fotograf Moritz Lamberg berichtet von einem Besuch in Santa Leopoldina:

„Des andern Tages, an einem Sonntage, besuchte ich den hier residierenden Konsularagenten, Herrn Dietze. Obwohl er vielfach angefeindet worden ist, so habe ich doch in ihm einen freundlichen, intelligenten Mann gefunden, der, wie ich glaube, für seine Umgebung zu ideal angelegt ist.“ (Lamberg 1899: 218)

Werk und Bedeutung

Bereits von Anfang an interessieren Dietze in seiner fotografischen Arbeit vor allem die – in deutschen Augen – exotischen Landschaften und Stadtansichten. Um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren fertigt er jedoch auch zahlreiche Portraitaufnahmen von Einwanderern und ihren Familien an. Diese Aufnahmen entwickelt er bis 1873 in seinem Fotostudio in Rio de Janeiro und schickt sie dann an die Auftraggeber oder nimmt sie auf seine nächste Reise wieder mit. 1873 richtet er sein Fotostudio in der *Rua General Osório* 46 in Vitória ein und informiert seine Kunden in einer Anzeige darüber, dass er sich in Europa als Fotograf weitergebildet¹ hat (Lopes 2003: 147). Dietze erwähnt dies wohl nicht von ungefähr, denn auch in Vitória gab es zu diesem Zeitpunkt bereits Konkurrenz auf dem Gebiet der Fotografie.

Dietze ist auch weiterhin viel unterwegs und sucht nach geeigneten Fotomotiven. Mit seiner empfindlichen Foto-

ausrüstung reist er zu Fuß, auf dem Pferderücken oder auf dem Boot in verschiedene Gegenden Espírito Santos und bis ins benachbarte Bahia. Sein Fotostudio, in dem er ohne Assistenten arbeitet, ist in diesen Zeiten geschlossen. Insbesondere die Landschaftsaufnahmen zeigen die große künstlerische Begabung Dietzes. Er versucht, seine Aufnahmen über spezialisierte Händler an Reisende und ausländische Sammler zu verkaufen und nutzt hier vor allem das Handelshaus *Flor da Bahia* in Vitória (Lopes 2003: 155).

In seinen Anzeigen in der Lokalpresse nimmt er jedoch lediglich Bezug auf seine Tätigkeit als Portraitfotograf. Um möglichst viele potenzielle Kunden anzuziehen, wirbt er hier ausschließlich für die günstigsten seiner fotografischen Dienstleistungen. Seine teureren Portraits in größeren Formaten oder auf kostspieligerem Papier sind ohnehin nur für eine begrenzte Anzahl von Mitgliedern der lokalen Elite erschwinglich, die kaum die Adressaten der Werbeanzeigen sind.

Am 30. Juni 1877 wendet sich Dietze zum ersten Mal an das brasilianische Kaiserhaus und bittet um Unterstützung dabei, eine mit seinen Fotos illustrierte Broschüre zu veröffentlichen, die in Europa als Werbung für die Einwanderung nach Santa Leopoldina dienen und Immigranten anziehen könnte, wenn man sie denn in verschiedenen Sprachen und ausreichender Anzahl druckte. In seinem Schreiben führt er aus, dass es bislang kein fotografisches Album gäbe, in dem der Anbau und die Ernte des Kaffees dokumentiert sei, ein Zweig der Landwirtschaft also, mit dem Kolonisten aus Europa auf jeden Fall nicht vertraut waren, selbst die ausgebildeten Landwirte nicht, der in der brasilianischen Ökonomie jedoch eine große Rolle spielte. Die 24 Fotografien, die die Broschüre illustrieren sollten, zeigen nicht nur die einzelnen Etappen des Kaffeeanbaus, sondern auch den Erfolg und Wohlstand der Einwanderer. Für den zweiten Teil der



Familienorchester der Familie Dietze (ca. 1895)

Werbeschrift sieht Dietze fünf Themen vor, die er weiter ausführt: Die Kolonie Santa Leopoldina, Gründung und aktueller Zustand; Erklärung über den Anbau der wichtigsten Produkte; Beschreibung von Schädlingen, die in der Kolonie häufig vorkommen und wie man sich gegen sie schützen kann; Klima und Gesundheit in der Kolonie; Glück und Wohlstand der Kolonisten. Da Dietze das Geld fehlt, eine solche Publikation selbst zu finanzieren, erbittet er von der Kronprinzessin die dazu erforderlichen Mittel (Lopes 2003: 159-161). Eine Antwort auf seinen Vorschlag hat er offenbar nicht erhalten.

Ein weiteres Mal wendet sich Dietze im darauf folgenden Jahr an das Kaiserhaus, in diesem Fall an den Kaiser selbst, der Espírito Santo auf seiner Reise durch die nördlichen Provinzen des Reichs 1859-1860 besucht hatte (Rocha 1960: 5), und erbittet finanzielle Unterstützung bei der Anfertigung einer Fotoserie mit Ansichten und Landschaftsaufnahmen aus und um Santa Leopoldina (Lopes 2003: 174). Seinem Schreiben legt er dieses Mal 28 Fotografien, vorwiegend größeren und mittleren Formats bei, die seine bisherige Arbeit auf diesem Gebiet dokumentieren und die aus den Jahren 1869 bis 1877 stammen, darunter auch eine Aufnahme, die sein Fotostudio zeigt. Auch in diesem Falle ist von einer Antwort nichts bekannt.

Erst nachdem Dietze in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts seine Arbeit als Portraitfotograf aufgegeben hat, nimmt er nun mit seinen Arbeiten auch an internationalen Ausstellungen teil, erstmalig sicher belegt 1882, und wird, wie die Lokalpresse enthusiastisch mitteilt, für seine Fotografien von Pflanzen, Landschaften und Kolonisten auch prämiert (Lopes 2003: 176). Auf der Weltausstellung in Paris 1889 sind ebenfalls Fotografien von Dietze zu sehen. Im Kontext dieser Weltausstellung und um die brasilianische Teilnahme daran zu dokumentieren und hervorzuheben, erscheint das Buch *Le Brésil*, das unter

dem Namen *Album de Vues du Brésil* bekannt geworden ist und zahlreiche Fotografien und Zeichnungen enthält. Die Provinz Espírito Santo nimmt darin nur einen geringen Stellenwert ein, wird aber mit zwei Arbeiten von Dietze illustriert. Der Name des Autors fehlt allerdings bei beiden Abbildungen, die jedoch von Dietze stammen müssen, da er als einziger Fotograf aus dieser Provinz an der Weltausstellung teilnimmt (Lopes 2003: 189).

Da seine Fotografien auf den Ausstellungen immer wieder Interesse erregen, beginnt Dietze damit, mit seinen Arbeiten Kunstalben² zusammenzustellen und diese anzubieten³. Bei dem hohen Preis, für den derartige Publikationen angeboten werden, gibt es dafür nur einen recht geringen Interessentenkreis. Dietze scheint es dabei jedoch eher um seine künstlerische Arbeit, als um finanziellen Gewinn zu gehen.

Ende des 19. Jahrhunderts ergreift Dietze als erster in der Provinz die Initiative, Bildpostkarten⁴ von Espírito Santo herzustellen. 1899 gibt er die erste Serie heraus, die unter anderem Ansichten von Vitória und Santa Leopoldina zeigt. Obwohl auch hier wiederum Stadtansichten und Landschaften dominieren, gibt es auch Abbildungen kulturellen und folkloristischen Inhalts. Auf jeder dieser Postkarten ist eine Montage von 2 bis 4 Bildern in verschiedenen Größen zu sehen. Dietze, der zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als professioneller Fotograf arbeitet, findet damit einen Weg, mit dem Universum der Bilder in engem Kontakt zu bleiben (Lopes 2003: 195).

Dokumentation der Einwanderungsgeschichte

Mit seinen Fotografien aus der Kolonie Santa Leopoldina hat Albert Richard Dietze interessante Bildzeugnisse zur Geschichte der deutschen Einwanderung nach Brasilien im 19. Jahrhundert geschaffen. Seine Aufnahmen zeigen



Wasserfall Luxemburg in Santa Leopoldina (Jahr unbekannt)

zahlreiche Aspekte des Alltagslebens, wie die landwirtschaftliche Tätigkeit, die Wohnhäuser der Kolonisten, ihre Kleidung und die Freizeitkultur. Diese Fotografien wären es wert, als Dokumente zur Migrationsgeschichte näher untersucht zu werden.

Bestände

Das Ibero-Amerikanische Institut (IAI) verfügt innerhalb eines Fotoalbums über mehrere Fotografien von Dietze, die vor allem Ansichten aus Vitória und Santa Leopoldina zeigen, darunter auch die berühmte Aufnahme seines Fotostudios. Weiterhin befinden sich einige Fotos Dietzes im Nachlass Walter Lehmann (1876-1939). Die bisher hier aufgefundenen Bilder zeigen Aufnahmen von Botokuden aus der Provinz Bahia. Es ist zu vermuten, dass es in diesem Nachlass und im Nachlass von Paul Ehrenreich (1855-1914) noch weitere Arbeiten von Dietze zu entdecken gibt. Darüber hinaus ist auch das Ethnologische Museum Berlin in Besitz einer Sammlung von Fotografien⁵ von Dietze.

Die Fotografien, die Dietze seinen beiden Schreibern an das brasilianische Kaiserhaus beilegte, blieben in der aus circa 20.000 Fotografien bestehenden Sammlung D. Thereza Christina Maria erhalten, die der zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil weilende Kaiser Pedro II 1891 der Nationalbibliothek⁶ zum Geschenk machte. Teilweise wurden sie innerhalb dieser Sammlung im 20. Jahrhundert auch ausgestellt (Biblioteca Nacional 1997: 51).

¹ Einzelheiten darüber sind leider nicht bekannt.

² Es konnte bislang keines dieser Alben lokalisiert werden (Lopes 2003: 184).

³ Es gibt zu dieser Zeit in Espírito Santo kein Unternehmen, das professionell Fotoalben herausgibt, wie beispielsweise in Rio de Janeiro.

⁴ In Brasilien zirkulierten ab 1883 Bildpostkarten, die mit Zeichnungen versehen waren und ab 1891 mit Fotografien (Lopes 2003: 194).

⁵ 38 Aufnahmen sind in den Digitalen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin abrufbar.

⁶ Über die Seite *Biblioteca Nacional Digital* stehen die Fotografien auch online zur Verfügung.

Literaturverzeichnis

BIBLIOTECA NACIONAL (Hrsg.) (1997): *A Coleção do imperador. Fotografia brasileira e estrangeira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: *Albert Richard Dietze*. <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital>> (aufgerufen am 02.05.2014).

KOSSOY, Boris (2002): *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

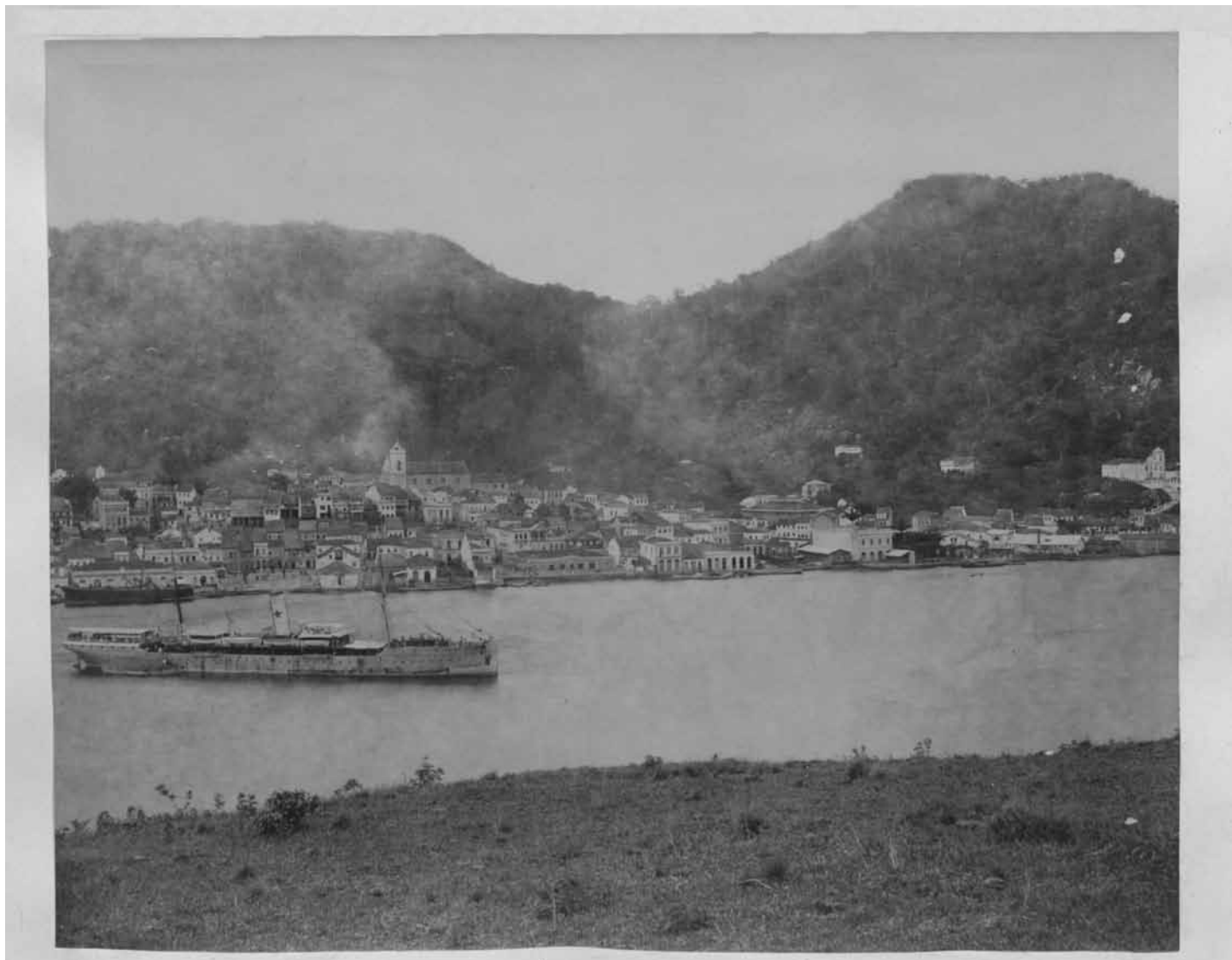
LAMBERG, Moritz (1899): *Brasilien. Land und Leute in ethischer, politischer und volkswirtschaftlicher Beziehung und Entwicklung*. Leipzig: Ziegler.

LOPES, Almerinda da Silva (2003): *Albert Richard Dietze. Um artista-fotógrafo alemão no Brasil do século XIX*. Vitória: Gráfica e Editora A1.

ROCHA, Levy (1960): *Viagem de Pedro II ao Espírito Santo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. SMB-digital. Online-Datenbank der Sammlungen: *Albert Richard Dietze*. <<http://www.smb-digital.de>> (aufgerufen am 01.06.2014).

VASQUEZ, Pedro Karp (2000): *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros.



Die Stadt Vitória mit zwei Kirchen: Matriz (mitte), Nossa Senhora do Rosario (rechts)
(Jahr unbekannt)



„Botokuden“ in Sa. Leopoldina, Espírito Santo (Jahr unbekannt)



„Deutsche Ingenieure, die das Land vermessen“ (Jahr unbekannt)

ANTHROPOLOGISCH-ETHNOLOGISCHE FOTOGRAFIEN AUS DEM NACHLASS PAUL EHRENREICH

PAUL HEMPEL

Paul Ehrenreich (1855-1914) zählte zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs zu den zentralen Figuren der Amazonienforschung (Kraus 2001). Er gehörte jener Forschergeneration an, die im Sinne Adolf Bastians und Rudolf Virchows bestrebt waren, die Ethnologie „mit dem Rüstzeug der Thatsachen“¹ auszustatten und auf der Grundlage „naturgetreuer Abdrücke des Völkergedankens“² als empirische Wissenschaft zu etablieren (Bastian 1881). Seine erste Forschungsreise in die östlichen Provinzen Brasiliens unternahm Ehrenreich 1884, im selben Jahr, in dem Karl von den Steinen seine erste bahnbrechende Expedition im Quellgebiet des Xingu durchführte. Der Geist einer positiven und exakten Welterfahrung, der das ethnologisch-anthropologische Projekt zu dieser Zeit beseelte, wurde auch durch die technischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Fotografie beflügelt.³ Insbesondere die Einführung der sogenannten Trockenplatte ermöglichte es den reisenden Wissenschaftlern nun, gebrauchsfertig beschichtete Glasplatten mit ins Feld zu nehmen und damit das Medium Fotografie sehr viel mobiler und zeitökonomischer zu nutzen. Paul Ehrenreich zählte zu jenen Ethnographen, die das methodische Potenzial der Fotografie in dieser Zeit erkannten und sich intensiv der visuellen Erfassung und Dokumentation indigener Gruppen widmeten.⁴

Ehrenreichs fotografisches Interesse zielte primär auf die physisch-anthropologischen Merkmale und Zusammenhänge. Ehrenreich, 1855 in Berlin geboren, war studierter Naturwissenschaftler und promovierter Mediziner. Insbesondere unter dem Einfluss Rudolf Virchows war sein Interesse an anthropologischen Fragestellungen

geweckt worden, denen er auf seiner Forschungsreise zu den „Botokuden“ und Puris Ost-Brasiliens 1884-85 erstmals auf der Grundlage eigener Beobachtungen nachgehen wollte (Ehrenreich 1887: 1). Auch wenn sich sein Aufenthalt bei den „noch fast ganz unberührten Wilden“ (Ehrenreich 1885b: 62) am Rio Pancas auf ein paar Tage beschränkte, so rühmte sich Ehrenreich, der „erste zu sein, der völlig nackte wilde Botocuden im Urwald selbst abgenommen hat“ (Ehrenreich 1885a: 376). Hier gelang es ihm, neben Gruppenaufnahmen auch einen Rundtanz und den Gebrauch von Pfeil und Bogen im Bild festzuhalten. Den Großteil seiner wissenschaftlichen Daten nahm Ehrenreich jedoch bei Indianern auf, die von der brasilianischen Regierung in kontrollierten Niederlassungen am Rio Doce und Rio Guandu angesiedelt worden waren. Die fotografische Dokumentation beschränkte sich hier fast ausschließlich auf sogenannte Typenaufnahmen.⁵

Seine zweite Reise nach Südamerika unternahm er 1887 gemeinsam mit Karl von den Steinen, dessen zweite Xingu-Expedition Ehrenreich bis 1888 als Fotograf und Anthropologe begleitete. Auch bei dieser Unternehmung lag sein Fokus auf der anthropologischen Erfassung der indigenen Bevölkerung. Zugleich widmete sich Ehrenreich verstärkt der Reisedokumentation in Form von Landschaftsaufnahmen und Lagerszenen. Wie bei den ethnographischen Sammlungen konzentrierten sich die Forscher auch bei der visuellen Erfassung weitestgehend auf die Inventur der angetroffenen Personen und Gegenstände. Aufnahmen, die situative Momente oder die Einblicke in soziale und kulturelle Kontexte gewährten, entstanden bezeichnenderweise vorwiegend außerhalb



„Botokuden männl. Rio Pancas“ (April 1885)¹⁰

des eigentlichen Forschungsgebiets in einer militärisch kontrollierten Ansiedlung der Bororo.

Nach Abschluss der Xingu-Expedition im Mai 1888 fuhr Ehrenreich auf Anraten Steinens gemeinsam mit den beiden Deutschbrasilianern Karl und Peter Dhein, die schon die Xingu-Expedition begleitet hatten, den Araguaya-Tocantins hinab bis nach Pará (dem heutigen Belém). Auf dieser Reise machte Ehrenreich Station an ufernahen Siedlungen der Karajá, wo er weitere anthropologische Daten und ethnographisch interessante Gegenstände sammelte. Von Pará aus unternahmen Ehrenreich und die Gebrüder Dhein Mitte Dezember 1888 noch eine dreimonatige Reise in das Gebiet des mittleren Rio Purus. Auf die geplante Weiterreise zum oberen Flusslauf musste wegen des schlechten Gesundheitszustands der Reisenden verzichtet werden (Ehrenreich 1891).

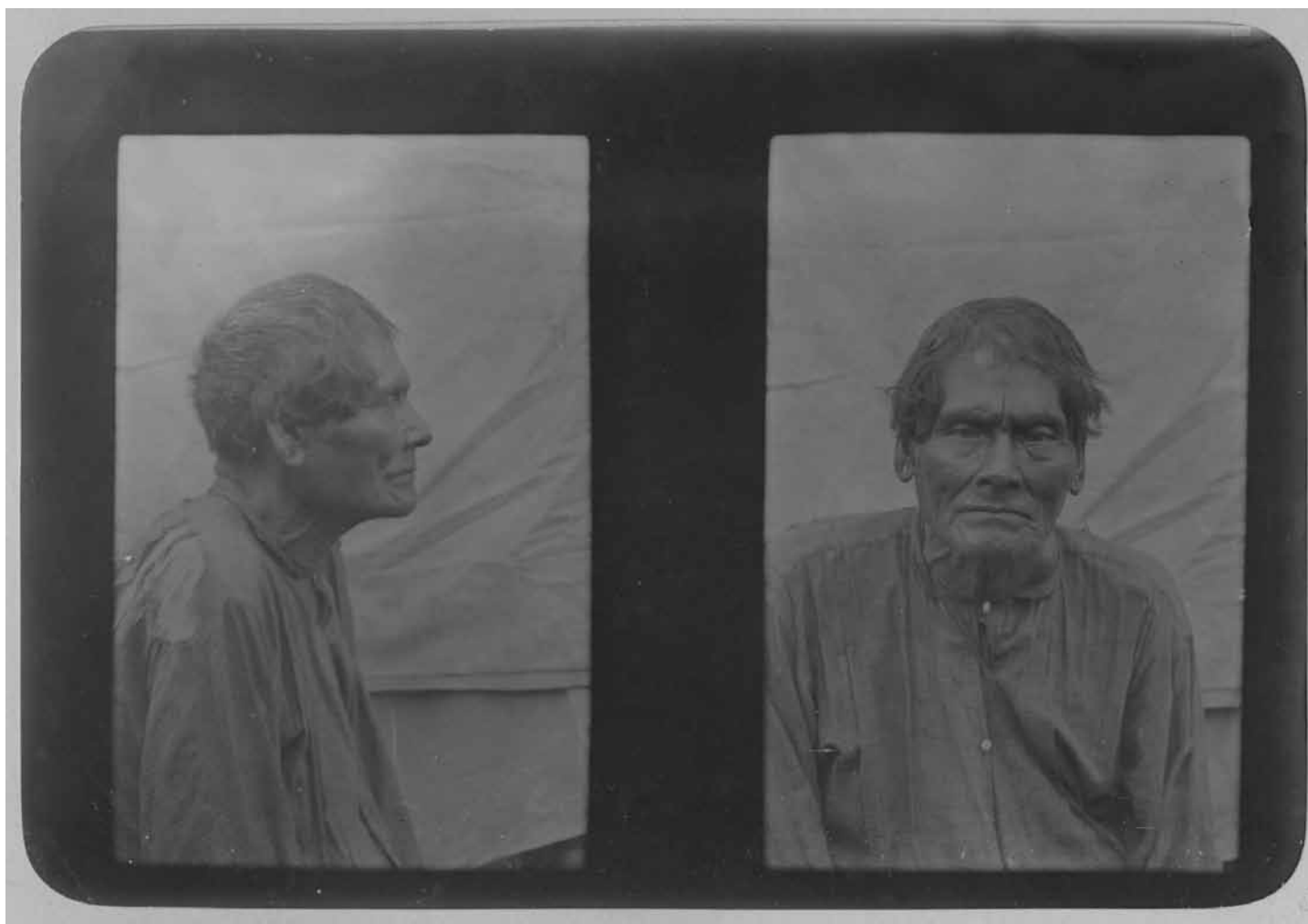
Ehrenreich galt nach seiner Rückkehr in Deutschland als einer der angesehensten Experten für die Ethnographie und Anthropologie Brasiliens. Karl von den Steinen bezeichnete ihn als denjenigen, der „heute mehr als irgend ein anderer deutscher Reisender vom Innern des gewaltigen Reiches gesehen haben“ dürfte (Steinen 1894: o.S.). 1895 wurde Ehrenreich in Leipzig zum Dr. phil. promoviert, 1900 habilitierte er und wurde Privatdozent für Völkerkunde in Berlin, wo er elf Jahre später zum Professor ernannt wurde. Im Alter von 59 Jahren verstarb Ehrenreich 1914 in Berlin an einem Herzinfarkt.

Das Nachleben der Fotografien

Die Fotografien Paul Ehrenreichs, die heute am Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin verwahrt werden, sind Teil des wissenschaftlichen Nachlasses, den die Witwe des Forschers, Gertrud Ehrenreich, 1915 dem Amerikanisten Walter Lehmann überließ. In seiner Zeit als Kustos

am Museum für Völkerkunde in München arbeitete Walter Lehmann zusammen mit Friedrich Weber daran, ein Forschungsinstitut für amerikanische Ethnologie aufzubauen. In einem Schreiben an die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte⁶ deutet Friedrich Weber an, dass der „handschriftliche Nachlass“ sowie die „Separata- und Photosammlung“ Paul Ehrenreichs bereits einen wichtigen Grundstock des neuen Forschungsinstituts bilde.

Es ist zu vermuten, dass es sich bei der von Friedrich Weber erwähnten „Photosammlung“ um jenen Korpus an Fotografien handelte, der nach dem Tod Walter Lehmanns an das IAI gelangte (Morris 1958: 31). Im Nachlass befinden sich neben einigen losen Fotografien vier Alben⁷, die nach Ethnien sortiert insgesamt 436 Aufnahmen von Ehrenreichs Südamerikareisen enthalten, sowie ein Konvolut an rund 80 Dubletten derselben. Die ursprüngliche Fotosammlung Paul Ehrenreichs muss weit umfangreicher gewesen sein, umfasste sie doch neben seinen eigenen Aufnahmen auch Bilder, die er auf seinen zahlreichen Reisen käuflich erworben oder von Kollegen als Geschenk erhalten hatte. Fotografien wurden um die Jahrhundertwende ebenso wie Publikationen gerne in Fachkreisen getauscht oder als Zeichen kollegialer Verbundenheit übersandt. Testamentarisch hatte Ehrenreich diese Sammlung zusammen mit seiner Bibliothek der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte vermacht (Anonymus 1914: 524). Dieser hatte Ehrenreich bereits zu Lebzeiten rund 600 seiner eigenen Aufnahmen, vorwiegend aus Brasilien und Nordamerika, als Schenkungen überlassen. Richard Neuhauss, der die Fotografiensammlung der Berliner Gesellschaft verwaltete, vermerkt in seinem Bericht für das Jahr 1914 einen außerordentlichen Bilderzuwachs, durch den sich „die Arbeit ins Grenzenlose“ häufte (Neuhauss 1914: 105). Dieser ging unter anderem auf den Eingang des Nachlasses Ehrenreichs zurück. Die Samm-



„Botoquide“ aus Guandú (Rio Guandú) (Dez. 1884)

lung Ehrenreichs stellte nun mit 1065 Aufnahmen den fünftgrößten Einzelbestand der Berliner Sammlung dar (Neuhauss 1914).⁸ Aus dem „Verzeichnis der Photographien der Berliner anthropologischen Gesellschaft“ geht hervor, dass Neuhauss, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur jene Bilder aus dem Nachlass übernahm, die noch nicht in der Sammlung vertreten waren. Mit großer Wahrscheinlichkeit bildete der Rest jenen Bestand, den die Witwe Ehrenreichs zusammen mit dem verbliebenen Nachlassmaterial an Walter Lehmann weitergab.

Spielräume der Objektivität

Die Besonderheit der Sammlung am IAI ist gerade deren Einbettung in den Nachlasskontext, der neben den Bildern auch die Forschungstagebücher, Fotolisten, retuschierte Abzüge und Umzeichnungen für diverse Publikationen umfasst. Aus diesem Gesamtgefüge ergibt sich für die wissenschaftshistorische Einordnung und Interpretation der Bilder ein unschätzbarer Mehrwert. Unter anderem treten objektbiographische Befunde und Transformationen einzelner Fotografien zutage, die bei der isolierten Betrachtung der Bilder kaum ins Auge fallen würden (Edwards 2001). Exemplarisch kann dies an einem Beispiel erläutert werden:

Eine Seite des ersten Albums stellt eine Originalfotografie Ehrenreichs und deren Umzeichnung direkt gegenüber. Die Aufnahme entstand während einer Totenzeremonie in der oben erwähnten Bororo-Kolonie Theresa Christina. Sie zeigt Häuptling Moguyokuri und den Bari im festlichen Ornat beim Bekleben eines Schädels mit Federn.⁹ Ein Vergleich von Fotografie und Zeichnung macht deutlich, welchen Interpretationsspielraum die Reproduktionstechniken jener Zeit bei der Verwertung fotografischer Vorlagen offen ließen. Auf der Umzeichnung sind zwei in weite Hemden gekleidete Männer aus dem Bildhin-

tergrund verschwunden. Stattdessen wurde dieser mit einer Gruppe von Personen angefüllt, die sich scheinbar teilnahmslos am Rande der Zeremonie die Zeit vertreiben. Offenkundig handelt es sich bei der Unterschlagung der Hemdenträger um eine nachträgliche fototechnische Bereinigung der ethnographischen Situation. Mithilfe der Retusche wurden nicht-indianische Elemente aus dem Bild entfernt, um den Eindruck kultureller Reinheit und Ursprünglichkeit zu erwecken. Beatrice Kümin hat unter dem Schlagwort „Manipulierte Berichterstattung“ bereits an einem anderen Beispiel aus dem Nachlass Ehrenreich erläutert, wie auf diese Weise „eine Fiktion der Unberührtheit und Zivilisationsferne“ erschaffen wurde (Kümin 2007: 137f.). Die szenischen Ergänzungen müssen hingegen differenzierter betrachtet werden. Ein Blick in die Reisetagebücher Ehrenreichs und die publizierten Reiseschilderungen Karl von den Steinens zeigen, dass in diesem Fall die Manipulation der Originalaufnahme nicht unbedingt mit einer Verfälschung des Bildmotivs gleichzusetzen ist. In den Schriftquellen wird die zeitlich sehr ausgedehnte Zeremonie unter anderem durch das auffallende Desinteresse der Anwesenden an den zentralen rituellen Handlungen charakterisiert:

„Ein Teil der Anwesenden kümmerte sich bald nicht mehr um die Feier. Die Kinder sprangen munter umher, einige Männer knabberten an Maiskolben und arbeiteten, ein paar Frauen fingen sich gegenseitig Läuse, sangen dabei aber andächtig weiter.“ (Steinen 1894: 508)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die mechanische Objektivität, die der fotografischen Aufnahme auch und vor allem im 19. Jahrhundert zugesprochen wurde, durchaus mit anderen etablierten Verfahren wissenschaftlicher Dokumentation und Beglaubigung kombinierbar war (Daston and Galison 1992). Der Augenzeugenschaft des Auftraggebers wurde bei dieser Umzeichnung ein ebenso hoher Stellenwert bei der Authentifizierung bei-



„Bakairi am Bratrost im Pouzo Independencia“, Rio Kulisehu (1888)¹¹

gemessen wie der angeblich unbestechlichen Kamera. Durch die Vermittlung der Bildbearbeitung kam es damit zu einer Synthese objektivierender Verfahrensweisen, die für die Umbruchphase der Kulturwissenschaften in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts charakteristisch erscheint. Vor allem aber wird an diesem Beispiel deutlich, welches Potenzial historische Fotografien und deren Biographien in Nachlasskontexten entfalten, wenn Bild- und Textquellen zusammen gedacht und betrachtet werden.

¹ Archiv des Ethnologischen Museums Berlin, Brief A. Bastian an die Generalverwaltung der königlichen Museen, Würdigung Ehrenreichs, Juli 1889, I/MV 1062, Acta betreffend die Erwerbung der Sammlung 1. Karl von den Steinen 2. Paul Ehrenreich, Pars I B., 712/89.

² Ebd.

³ Weitere parallele Entwicklungslinien von Fotografie und Ethnologie hat Pinney (1992) aufgezeigt.

⁴ Zur Fotografie Paul Ehrenreichs siehe auch Hempel 2005, Kraus 2004, Kümin 2007, Löschner 1993 und Vasquez 2000.

⁵ Zur Einordnung der Typenaufnahmen auf der Schnittstelle zwischen anthropologischer und ethnologischer Forschung siehe Hempel 2007.

⁶ Archiv der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Brief Dr. Friedrich Weber an die Anthropologische Gesellschaft Berlin, 11.12.1919, BGAEU-Bib-10.

⁷ Ob und inwieweit die Systematisierung und Zusammenstellung der Bilder in den vier Alben von Paul Ehrenreich selbst oder nachträglich von Walter Lehmann vorgenommen wurde, ist nicht einwandfrei zu klären, sie entspricht aber in etwa den handschriftlichen Fotolisten Ehrenreichs, die im Nachlass ebenfalls enthalten sind.

⁸ Die ethnographischen Bestände der Fotosammlung der Berliner Gesellschaft für Anthropologie und Urgeschichte wurden später in die Sammlungen des Berliner Ethnologischen Museums integriert. Die südamerikanischen Bestände, darunter auch die Bilder der Sammlung Ehrenreich, sind inzwischen digitalisiert und online recherchierbar (<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>, aufgerufen am 14.04.2014).

⁹ Die im Nachlass Ehrenreichs enthaltene Umzeichnung wurde meines Wissens in keiner der Schriften Ehrenreichs oder Steinens reproduziert. Eine kolorierte Version wurde als Chromolithographie in dem landeskundlichen Überblickswerk Wilhelm Sievers (1894) neben anderen Aufnahmen Ehrenreichs veröffentlicht, allerdings fälschlicherweise unter dem Namen Karl von den Steinen. In der zweiten überarbeiteten Auflage (Sievers 1903) wird Ehrenreich als Urheber oder Sammler der im Text reproduzierten

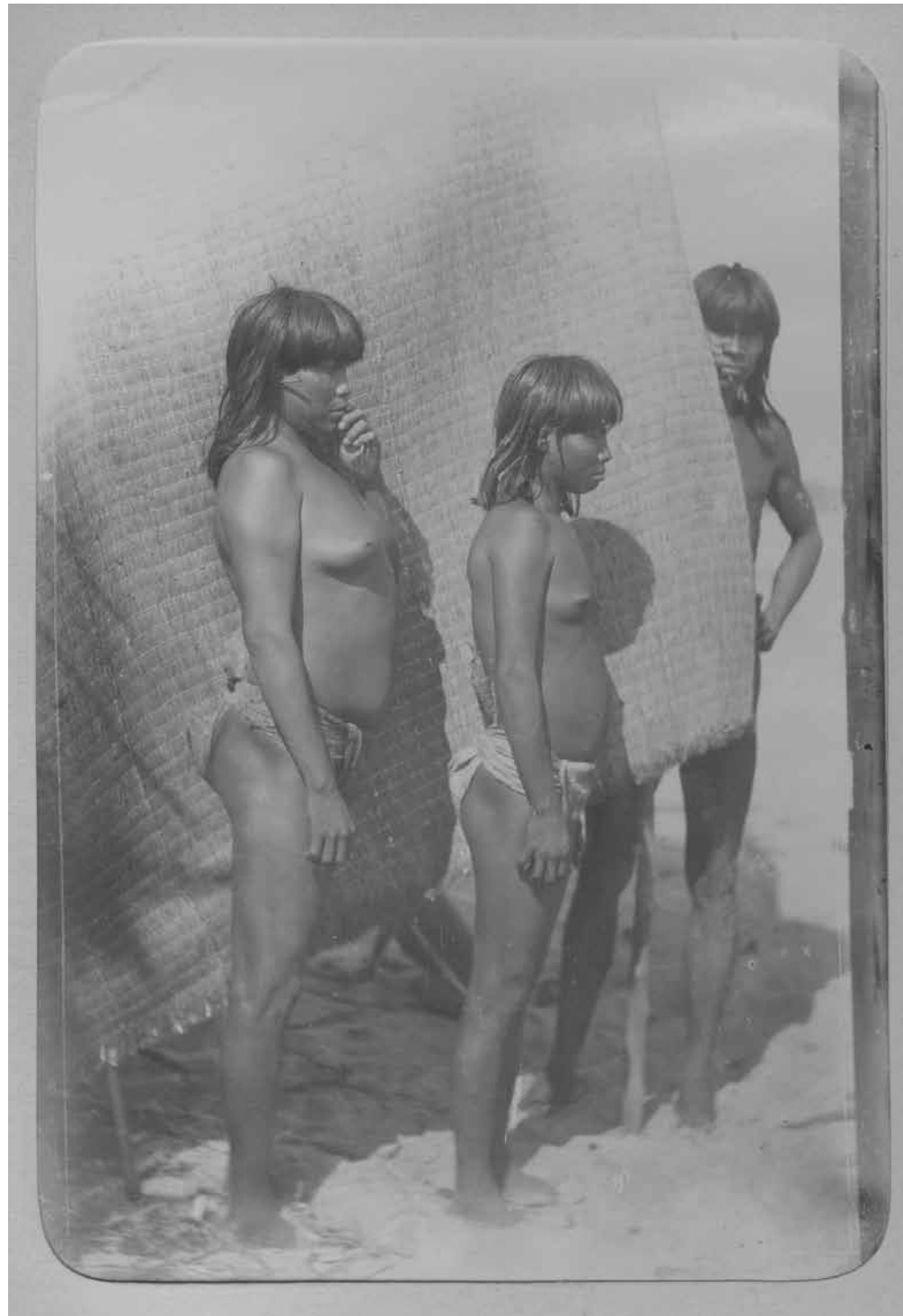
Bilder korrekt benannt. In der zweiten Auflage wird die Tafel im Abbildungsverzeichnis unter „Pause in der Totenfeier der Bororo“ aufgeführt. Die Umzeichnung trägt die Signatur von Wilhelm Kuhnert, der auch verschiedene Tafeln für Ehrenreichs „Anthropologische Studien“ (1897) angefertigt hatte (zu Kuhnert siehe auch Löschner 2001).

¹⁰ P. Ehrenreich, Nachlass IAI, Album 3. Bei dem Mann mit Hut und schwarzer Weste, der mit väterlicher Geste den Schulterchluss mit den Indianern sucht, handelt es sich vermutlich um August Adnet, den Direktor der „Botokuden“-Niederlassungen am Rio Doce. Für die veröffentlichte Umzeichnung wurde er aus dem Bild entfernt (vgl. Ehrenreich 1887: Taf. I.2).

¹¹ P. Ehrenreich, Nachlass IAI, Kapsel 107. Albumabzug auf Karton. Diese Aufnahme ist eine der wenigen, bei denen die Aufmerksamkeit der Fotografierten nicht auf die Kamera gerichtet ist. Sie zeugt von der Vertrautheit, die zum Zeitpunkt der Aufnahme zwischen den Expeditionsteilnehmern und ihren indianischen Begleitern herrschte.

¹² P. Ehrenreich, Nachlass IAI, Album 1. Die ethnographisch-anthropologische Fotografie konnte zur Zeit Ehrenreichs unterschiedliche Informationsebenen transportieren. In Ehrenreichs Tafelerklärungen zu dieser Aufnahme (Ehrenreich 1891: 68, Taf. 1) wird auf die Buritifasermatte, die für die Typenaufnahme der beiden Frauen als neutraler Bildhintergrund dient, auch als ethnographisches Artefakt hingewiesen.

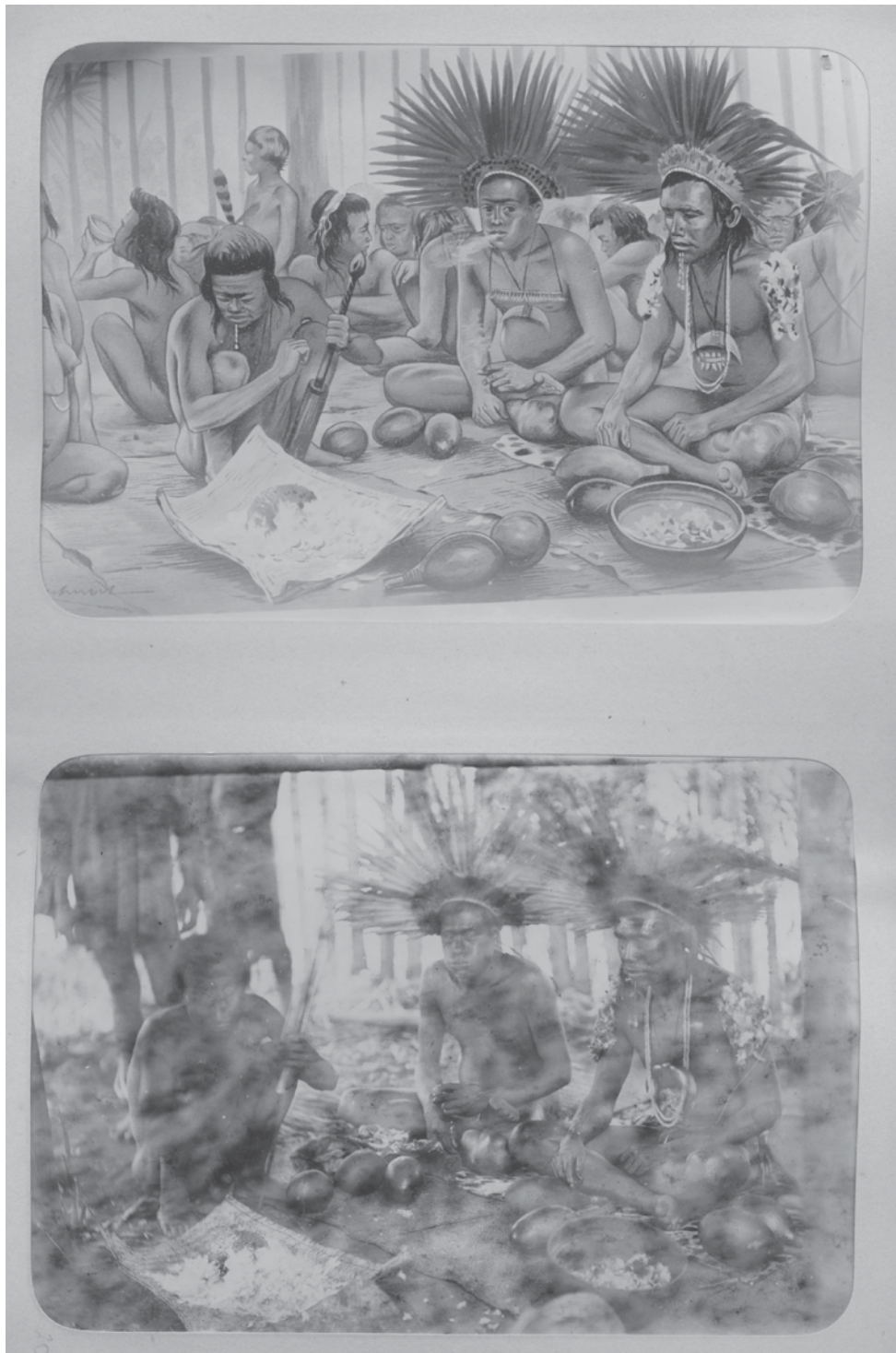
¹³ P. Ehrenreich, Nachlass IAI, Album 1. Umzeichnung von W. Kuhnert und Originalabzug der Fotografie.



„Karaya, Mutter und Tochter“, Rio Araguaya (1888)¹²

Literaturverzeichnis

- ANONYMUS (1914): "[Vermächtnis Paul Ehrenreich]". In: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 524.
- BASTIAN, Adolf (1881): *Der Völkergedanke im Aufbau einer Wissenschaft vom Menschen und seine Begründung auf ethnologischen Sammlungen*. Berlin: Dümmler.
- DASTON, Lorraine/GALISON, Peter (1992): "The Image of Objectivity". In: *Representations*, 40, 81-129.
- EDWARDS, Elizabeth (2001): *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford/New York: Berg.
- EHRENREICH, Paul (1885a): "Die brasilianischen Wilden". In: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 17, 375-376.
- (1885b): "Reise auf dem Rio Doce". In: *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 17, 62-65.
- (1887): "Ueber die Botocudos der brasilianischen Provinzen Espiritu Santo und Minas Geraes". In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 19, 1-82.
- (1891): *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Berlin: Spemann.
- HEMPEL, Paul (2005): "Das Moment der Bewegung. Zur räumlichen Praxis der frühen ethnographischen Fotografie". In: Jeschke, Claudia/Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Andere Körper - Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*. Münster: Lit Verlag, 123-147.
- (2007): "Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie". In: Bayerdörfer, Hans-Peter/Heidemann, Frank/Dietz, Bettina/Hempel, Paul (Hg.): *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierungen von Alterität im 19. Jahrhundert*. Berlin: Lit Verlag, 177-206.
- KRAUS, Michael (2001): "Aspekte der ethnologischen Amazonienforschung um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert". In: Wolff, Gregor (Hg.): *Die Berliner und Brandenburger Lateinamerikaforschung in Geschichte und Gegenwart. Personen und Institutionen*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 293-311.
- (2004): *Bildungsbürger im Urwald. Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929)*. Marburg: Curupira.
- KÜMIN, Beatrice (2007): *Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnographischen Fotografie*. Bern: Benteli Verlag.
- LÖSCHNER, Renate (1993): "As Ilustrações nos Livros de Viagem de Karl von den Steinen". In: Coelho, Vera Penteado (Hg.): *Karl von den Steinen. Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 131-151.
- (2001): *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert. Im Blick von Alexander von Humboldt. Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- MORRIS, Arno (1958): *Sicherstellung von Gelehrtennachlässen. Unter besonderer Berücksichtigung solcher Bestände in der Ibero-Amerikanischen Bibliothek in Berlin*. Diplomarbeit. Köln: Bibliothekar-Lehrinstitut.
- NEUHAUSS, Richard (1914): "Photographiesammlung". In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 905-907.
- PINNEY, Christopher (1992): "The Parallel Histories of Anthropology and Photography". In: Edwards, Elizabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London: Yale University Press, 74-95.
- SIEVERS, Wilhelm (1894): *Eine allgemeine Landeskunde. Amerika*. Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- (1903): *Eine allgemeine Landeskunde. Süd- und Mittelamerika*. Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- STEINEN, Karl von den (1894): *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens: Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887-1888*. Berlin: Reimer.
- VASQUEZ, Pedro Karp (2000): *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX. Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros.



„Todtenfest. Das Bekleben des Schädels mit Federn“, Theresa Christina, Rio S. Lourenço (1888)¹³

LAND UND LEUTE IN OST-PERU 1888-1891, DOKUMENTIERT VON KROEHLE & HÜBNER

FRANK STEPHAN KOHL

Charles Kroehle und Georg Hübner¹ sind für ein Konvolut von 83 Fotografien² verantwortlich, das sich in der Fotothek des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) befindet. In der Forschung gelten beide gemeinsam als die verantwortlichen Bildautoren der zwischen 1888 und 1891 entstandenen Serie von Aufnahmen, auch wenn über die konkrete Aufgabenteilung unterschiedliche Vermutungen existieren (König 2000 und 2002; Schoepf 2000; Valentin 2012).³

Das Konvolut gelangte nicht als geschlossene Sammlung ins IAI, sondern wurde mit dem Bildmaterial aus den Nachlässen des Geographen Hans Steffen und des Archäologen Max Uhle gebildet. Neben Aufnahmen aus den peruanischen Anden und von dem Osthang der Bergkette gehört zu dem Konvolut eine Vielzahl von im Amazonas-tiefland aufgenommenen Fotografien, vor allem in den Stromgebieten des Rio Ucayali und des Rio Napo. In der Bildersammlung sind unterschiedliche Genres vertreten: Landschaftsbilder, Siedlungsaufnahmen und Gebäudeansichten ebenso wie Gruppen- und Einzelporträts. Auf einem Großteil der Abzüge sind die Signaturen der Fotografen erkennbar. Häufig ist nur der Name „Kroehle“ oder eine seiner Varianten „Ch. Kroehle“ bzw. „J. Ch. Kroehle“ zu lesen, bei einigen wenigen Bildern sind beide Nachnamen „Kroehle y Huebner“ am unteren Bildrand festgehalten. Teilweise ist die Signatur durch den Zuschnitt der Bilder unvollständig, bei einzelnen Abzügen ist versucht worden, die Signatur zu entfernen oder unkenntlich zu machen.

Charles Kroehle & Georg Hübner

Das Leben des Fotografen Charles Kroehle ist weitgehend unbekannt. Abgesehen davon, dass er in den 1880er Jahren als Fotograf in Lima tätig war, dort Georg Hübner kennenlernte und ihn auf dessen Reise durch Ost-Peru begleitete, liegen so gut wie keine Angaben zu seinem Leben oder zu seiner fotografischen Tätigkeit vor. Die wenigen bekannten Informationen, die Eva König zusammengetragen hat (König 2000 und 2002), werfen lediglich kurze Schlaglichter auf seine ansonsten im Dunkeln liegende Biographie.

Georg Hübners (1862-1935) Biographie dagegen ist umfassend aufgearbeitet (Schoepf 2000; Valentin 2012). 1885 reiste der gebürtige Dresdner erstmals nach Südamerika und war etwa anderthalb Jahre in Peru im Amazonas-tiefland im Kautschukhandel tätig, ehe er 1888 nach Lima reiste. Mit dem Fotografen Kroehle, den er in der peruanischen Hauptstadt kennengelernt hatte, hielt er sich anschließend drei Jahre im Osten Perus auf. Auf ihrer Reise von Lima nach Iquitos fertigten sie zahlreiche Aufnahmen an. Auch in der Handelsstadt am Rio Amazonas, wo sie sechs Monate lang ein Fotostudio unterhielten, stellten sie Fotografien her, ebenso während der anschließenden Rückreise über die Anden an die Westküste Perus. Hübner kehrte 1891 nach Deutschland zurück, schloss sich verschiedenen wissenschaftlichen Gesellschaften an, vertrieb erfolgreich Abzüge der in Peru entstandenen Aufnahmen und nutzte diese als Illustrationsmaterial für Vorträge und Publikationen (Hübner 1893a; 1893b; 1895).



„Anilacocha. Cordillere von Junin.“ (1888)

1894 reiste er ein zweites Mal ins Amazonasgebiet, wo er eine ausgedehnte Expeditionsreise auf dem Rio Branco, einem Zufluss des Rio Negro, unternahm, die ihn bis in das Quellgebiet des Rio Orinoco führte und auf der er neben der Anlage einer botanischen Sammlung wiederum eine Serie von Lichtbildern herstellte. Diese in eigener Regie entstandenen Fotografien vertrieb er nach seiner Rückkehr nach Deutschland, genau wie nach seinem ersten Tropenaufenthalt, in erster Linie in wissenschaftlichen Kreisen. Und erneut kamen sie als Vortragsbilder zum Einsatz und dienten als Abbildungsmaterial für seine Publikationen (Hübner 1898a; 1898b).

1897 zog Hübner nach Brasilien und ließ sich in Manaus, Provinzhauptstadt und vom Kautschukboom geprägte Handelsmetropole am Zusammenfluss von Rio Negro und Amazonas, als Fotograf nieder. Er bot bereits unmittelbar nach seiner Ankunft, von nun an die Namensschreibweise „George Huebner“ nutzend, seine Dienste als Landschafts- und Porträtfotograf an. 1899 eröffnete er unter der Bezeichnung *Photographia allemã* ein eigenes Atelier, das sich innerhalb kurzer Zeit zu einer der gefragtesten Adressen für fotografische Dienstleistungen aller Art entwickelte. 1901 nahm Huebner den Kunstlehrer Libânio do Amaral als Geschäftspartner in sein expandierendes Unternehmen auf. Fünf Jahre später übernahmen *Huebner & Amaral* in Belém das fotografische Atelier des dort etablierten italienischen Fotografen Felipe Augusto Fidanza, der kurz zuvor verstorben war. Im Januar 1911 eröffneten die beiden Geschäftspartner in Rio de Janeiro eine Hauptstadtfiliale.

In der *Photographia allemã* wurden nicht nur klassische Porträt- und Studioaufnahmen, in erster Linie für Privatkunden, angefertigt, sondern auch Landschaftsansichten, Innen- und Außenaufnahmen von Fabrikanlagen und Bürogebäuden und Bilder der sich modernisierenden städtischen Infrastruktur wie Energieversorgung

oder Personen- und Gütertransport. Diese Aufnahmen wurden zum Teil für Firmenkunden und öffentliche Auftraggeber hergestellt, dienten Hübner aber auch als Vorlagen für Bildpostkarten, die in der *Photographia allemã* produziert und vertrieben wurden.

Darüber hinaus unternahm er mit der Kamera immer wieder Exkursionen, stellte in der näheren und weiteren Umgebung von Manaus botanische und ethnologische Aufnahmen her und dokumentierte die Entwicklung der extraktiven Kautschukwirtschaft, dem Hauptwirtschaftszweig der Region. Hübner unterhielt zudem intensive Kontakte zu wissenschaftlichen Organisationen in Europa und zu einzelnen Forschern, wie etwa zum Botaniker Ernst Ule (1854-1915)⁴ oder zum Anthropologen Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)⁵, für deren Forschungsarbeiten und Publikationen er sein fotografisches Bildmaterial bereitstellte. Mit Koch-Grünberg, den er auch bei dessen Forschungsreisen unterstützte, verband ihn eine fast 20 Jahre dauernde Freundschaft.

Nach dem Tod seines Geschäftspartners Amaral im Jahre 1920 und angesichts der mit dem abebbenden Kautschukboom sich abzeichnenden wirtschaftlichen Krise zog sich der damals 58-Jährige aus dem Berufsleben zurück. Die Studios in Manaus, Belém und Rio de Janeiro wurden verkauft und Hübner selbst widmete sich bis zu seinem Tod im Jahre 1935 seiner persönlichen botanischen Leidenschaft, der Zucht von und dem Handel mit Orchideen.

Fotografien aus Ost-Peru (1888-1891)

Im Mai 1888 waren Georg Hübner und der ihn begleitende Fotograf Charles Kroehle in der peruanischen Hauptstadt Lima mit dem Reiseziel Iquitos aufgebrochen. Sechs Monate – bis zum November 1888 – benötigten sie für



Porträt eines Cashibo mit Pfeil und Bogen, aufgenommen vor einem an einer Hüttenwand aufgespannten Tuch (1888)

die annähernd 2.000 Kilometer lange Strecke, die sie mit den verschiedensten Transportmitteln zu Lande und zu Wasser zurücklegten.⁶

Hübners bereits vor der Abreise gefasster Plan war das Anfertigen fotografischer Aufnahmen zum „Theil noch unbekannter Gegenden, sowie der jenseits der Anden wohnenden wilden Indianerstämme“ um „eine Sammlung zu schaffen, durch welche ich den Beifall aller sich für das Innere Perus Interessirenden zu erringen hoffte“ (Hübner 1893a: 10). Für ihn selbst stellte die Region keineswegs unbekanntes Neuland dar, er hatte sie bereits auf der Hinreise in umgekehrter Richtung durchquert und war 1½ Jahre im Stromgebiet des Rio Ucayali im Kautschukhandel tätig gewesen. Ihm war bekannt, welche „wilden Indianerstämme“ dort lebten und wo sie anzutreffen waren. Zudem konnte er aufgrund seiner vorausgegangenen Aktivitäten bei der Durchführung des fotografischen Dokumentationsprojektes auf die Unterstützung der in der Region aktiven *caucheros* rechnen.

Auf der ersten Reiseetappe, der Durchquerung der Kordillere und dem Abstieg ins Amazonasbecken, nahmen er und sein Fotograf in erster Linie die karge Gebirgslandschaft und die darin vereinzelt errichteten Dörfer und Siedlungen auf, zum Teil mit den als Staffage aufgestellten Bewohnern. Mit dem Erreichen der „Wildnis“, wie Hübner das peruanische Amazonastiefland immer wieder bezeichnete, kamen Porträtaufnahmen als Genre dazu. Auf dem Weg entlang des Stromgebietes des Rio Ucayali hielten sie in erster Linie die in den Kautschukpflanzungen an den Ufern des Hauptflusses und seiner Neben- und Zuläufe arbeitenden Indigenen sowie deren Hütten und Siedlungen fest. Von den Campa, Mayonisha, Xipibo, Conibo, Cashibo und Piro, um einige der von ihnen aufgenommenen Ethnien zu nennen, fertigten sie sorgfältig inszenierte Gruppen- und Einzelporträts an. Häufig nahmen sie Bilder direkt auf den Besitzungen

der Gummisucher und Kautschukhändler auf, die dann ebenfalls auf die Glasplatten gebannt wurden, wie die Gruppenaufnahme mit einem Italiener und „seinen Indianern“ zeigt. Im letzten Reiseabschnitt der Hinreise nach Iquitos und auf der Rückreise zur Westküste dominieren wieder Landschafts- und Stadtansichten.⁷

Hübner ist, wie in den Reiseberichten zu lesen ist, die von Bedrohung, Misshandlung und Ausbeutung durch die *caucheros* geprägte Lebenssituation der indigenen Bevölkerung bewusst, doch ordnet er seinem Ziel, „eine recht reichhaltige Sammlung von Bildern und Typen zu schaffen“ (Hübner 1893a: 18) alle Bedenken und Skrupel unter. Als sich ihm etwa die Gelegenheit bot, eine verängstigte Gruppe „wilder“ Cashibos zu fotografieren, die gerade von Gummisammlern gefangen worden waren, ließ er sich trotz aller Schwierigkeiten die günstige Gelegenheit der Herstellung einzigartiger Aufnahmen nicht entgehen:

„Wir gingen sogleich an die Arbeit, um von diesen Indianern eine Gruppe aufzunehmen, hatten jedoch unsägliche Mühe, sie zum Stillstehen zu bringen, da sie sehr scheu waren. Jedenfalls glaubten sie, dass es ihnen an den Hals ginge, denn immer wieder suchten sie sich mit ihren Waffen zu decken. Alle Bemühungen, sie einzeln abzunehmen, waren vergeblich, nur bei Zweien gelang es uns in allenfalls zufriedenstellender Weise, obgleich sie sich fortwährend bewegten.“ (Hübner 1893a: 63)

Der erfolgreiche Vertrieb der Aufnahmen, vor allem in den Kreisen der deutschsprachigen Völkerkunde, spricht einerseits für eine enorme Nachfrage nach den Bildern und lässt sich andererseits als den von Hübner erhofften „Beifall aller sich für das Innere Perus Interessirenden“ deuten. Neben dem im IAI archivierten umfangreichen Konvolut befinden sich sehr umfangreiche Sammlungen auch in zahlreichen völkerkundlichen Museen, etwa in



Italienischer Kautschukhändler (mit Pistole im Gürtel) umgeben von Conibo, Shipibo und wahrscheinlich Mayoruna in einer Siedlung am Rio Ucayali (1888)

Hamburg, Berlin, Wien oder Genf. Eine ebenfalls beachtliche Zahl von Abzügen gehört zu der im Leibniz-Institut für Länderkunde in Leipzig bewahrten „Collection Stübel“. In gleicher Weise lässt sich die häufige Verwendung der Fotografien als Illustrationsvorlagen nicht nur in Hübners eigenen Aufsätzen, sondern in verschiedenen wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen anderer Autoren gleichermaßen als großes Interesse an den indigenen Bewohnern im Osten Perus und an den Aufnahmen Hübners bewerten.⁸

Die Bilder von „Kroehle y Huebner“ gehören zu den frühesten fotografischen Dokumenten der im Osten Perus lebenden Indigenen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die auch heute noch Einblicke in die Situation der Bevölkerung unter den Rahmenbedingungen des beginnenden Kautschukbooms geben. Darüber hinaus bieten die Aufnahmen, konfrontiert mit Hübners schriftlichen Informationen, umfassende Einblicke in die noch wenig erforschten Produktionszusammenhänge und Distributionswege ethnographischer Bilder aus den südamerikanischen Tropen am Ende des 19. Jahrhunderts.

¹ Während der Name Kroehle in der Regel ohne Umlaut geschrieben wird, existieren bei der Schreibweise des Namens seines Kollegen unterschiedliche Varianten. Er selbst hat in seinen frühen Publikationen die Variante „Hübner“ benutzt. Auf den Abzügen und in späteren Veröffentlichungen dagegen liest man „Huebner“. Nach seinem endgültigen Umzug nach Brasilien am Ende der 1890er Jahre nutzte er auch für seinen Vornamen die brasilianisierte Variante und nennt sich „George Huebner“.

² Unter den 83 Abzügen finden sich vier Dubletten, so dass das Konvolut aus 79 verschiedenen Motiven besteht.

³ Eva König (2000 und 2002) glaubt nicht an die doppelte Autorenschaft. Daniel Schoepf (2000) geht nicht näher auf die Frage der Autorenschaft ein und Andreas Valentin (2012) vermutet eine im Laufe der Reise immer größere Beteiligung Hübners bei der fotografischen Arbeit.

⁴ Siehe zu Ernst Ule den Beitrag von Michael Kraus in diesem Band.

⁵ Theodor Koch-Grünberg zählt zu den bedeutenden deutschen Ethnologen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zudem war er einer der ersten Fachvertreter, der selbst mit dem Fotoapparat arbeitete.

⁶ Anhand des Reiseberichtes (Huebner 1893a) lassen sich die Route ebenso wie die fotografische Tätigkeit sehr detailliert rekonstruieren.

⁷ Die im Verlauf der Hinreise und vor allem während ihres Aufenthaltes in Iquitos und auf der Rückreise entstandenen Auftragsporträts dienten der Finanzierung der Reise und haben nur selten Eingang in die von Hübner geplante fotografische Sammlung gefunden.

⁸ Eine Liste mit Publikationen findet sich bei Schoepf (2000).



Calle Belem in Iquitos (1889)

Literaturverzeichnis

- HÜBNER, Georg (1893a): "Meine Reise von Lima nach Iquitos". In: *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Wien 1893, Jg. 15, 9-19, 59-66, 122-126.
- (1893b): "Iquitos und die Kautschuksammler am Amazonasstrom". In: *Globus Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*, Braunschweig 1893, Band 64, Nummer 7, 101-105, 122-127.
- (1895): "Vom Amazonasstrom nach der peruanischen Westküste". In: *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Wien 1895, Jg. 17, 145-155, 203-213.
- (1898a): "Nach dem Rio Branco". In: *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Wien, 1898, Jg. 20, 241-250, 306-313.
- (1898b): "Reise in das Quellgebiet des Orinoco". In: *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Wien, 1898, Jg. 20, 14-20, 55-65.
- KÖNIG, Eva (2000): "Mit der Kamera zu den Indianern im Osten Perus. Fotografien von Kroehle & Huebner im Museum für Völkerkunde". In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg N.F. 20* (2000), 346-371.
- (2002): "Charles Kroehle und Georg Huebner. Zwei Deutsche im Urwald Perus (1888 – 1891)". In: König, Eva (Hg.): *Indianer 1858-1928. Photographische Reisen von Alaska bis Feuerland*. Hamburg 2002, 60-64.
- KRAUS, Michael (2013): "Ambivalenzen der Bildproduktion. Historische Porträt- und Typenfotografien aus dem südamerikanischen Tiefland". In: *Rundbrief Fotografie* Vol. 20, No.2, 10-16.
- SCHOEPF, Daniel (2000): *George Huebner (1862-1935), un photographe a Manaus*. Genève: Musée d'Ethnographie, 2000.
- VALENTIN, Andreas (2012): *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.



Eine Gruppe als „Menschenfresser“ bezeichneter Cashibo, die Opfer einer Sklavenjagd waren (vermutlich Santenique, Rio Pachitea) (1888)

MEHR ALS FRIDAS VATER. GUILLERMO KAHLO ALS PIONIER DER INDUSTRIE- UND ARCHITEKTURFOTOGRAFIE IN MEXIKO

RAINER HUHLE

Guillermo Kahlo, der Vater Frida Kahlos, wurde am 26. Oktober 1871 als Carl Wilhelm Kahlo in Pforzheim geboren. Seine Eltern entstammten dem protestantischen Bürgertum, und über die geschäftlichen Verbindungen seines Vaters, des Bijouterie-Fabrikanten Johann Heinrich Jacob Kahlo, gelangte er als Achtzehnjähriger nach Mexiko. Anders als die meisten deutschen Auswanderer damals heiratete Guillermo, wie er sich nun nannte, schon 1893 eine Mexikanerin, nahm ein Jahr später die mexikanische Staatsbürgerschaft an und heiratete 1898, nach dem Tod seiner ersten Frau, erneut eine Mexikanerin, Matilde Calderón, die Mutter Fridas.

Die Arbeit in einigen der deutschen Schmuckunternehmen in Mexiko wurde ihm bald langweilig. Als die – noch heute bestehende – deutsche Firma Boker den Bau und die Einrichtung ihres luxuriösen Kaufhauses 1898/99 im Zentrum der Hauptstadt fotografisch dokumentieren wollte, ergriff der junge Kahlo die Gelegenheit und konnte sich erstmals als Meister der Architekturfotografie, insbesondere auch von Innenaufnahmen, wie er bald in seinen Annoncen bekanntgab, beweisen.

Schnell wurde Kahlo zu einem gefragten Fotografen des modernen Mexiko. Der Bau der modernen Stadtviertel Mexikos, zahlreiche große öffentliche Gebäude und Monumente – so z. B. das gigantische Revolutionsdenkmal oder die Unabhängigkeitssäule auf dem Paseo de la Reforma –, den Fortschritt des Eisenbahnnetzes und nicht zuletzt Industrieanlagen sind uns in den Fotos von Kahlo überliefert.

Während für seinen deutschen Landsmann Hugo Brehme, die Brüder Casasola und viele andere die Revolutionszeit zu einem fotografischen Freudenfest wurde, konzentrierte Kahlo sich auf die unbelebten Objekte. In einer Annonce, die er in verschiedenen Zeitschriften platzierte,¹ stellte er sich als „Spezialist für Gebäude, Innenräume, Fabriken, Maschinen etc.“ vor. Anders als die meisten zeitgenössischen Fotografen entwickelte er wenig Interesse daran, das pulsierende Leben auf den Straßen oder Märkten zu fotografieren. Seine Bilder wirken fast immer sorgfältig aufgeräumt. Menschen kommen bei Kahlo nur, sorgfältig in Szene gesetzt, in seinen Porträts (einschließlich zahlreicher Selbstporträts (Franger/Huhle 2010: 73-125) und Porträts seiner Tochter Frida) oder als Teil eines architektonischen Gesamtarrangements vor, wo sie oft erst auf den zweiten Blick überhaupt wahrzunehmen sind. Mit seiner Großbildkamera, die er nur mit Hilfe eines Assistenten (in ihren jungen Jahren war dies oft seine Tochter Frida) durch Stadt und Land bewegen konnte, hielt er diese Inszenierungen in langen Belichtungszeiten und der dadurch ermöglichten, auch heute noch bemerkenswerten Tiefenschärfe fest. Kahlos wichtigstes Standbein als professioneller Fotograf war seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Industriefotografie.

La Tabacalera Mexicana, „Salón principal de envoltura“

Diese Fotografie – eine aus einer Serie von insgesamt sechs – zeigt den Lichthof des *Palacio San Carlos* im Zentrum von Mexiko, einen alten, vom berühmten Architekten Manuel Tolsá erbauten Stadtpalast, der heute als



Nº8: "La Tabacalera Mexicana, S.A." — Salon principal de envoltura

„La Tabacalera Mexicana, S.A. - Salon principal de envoltura“ (1907)

Kahlos Museum genutzt wird. In Kahlos Bildunterschrift ist er jedoch als Teil der Tabakfabrik *Tabacalera Mexicana* bezeichnet, in dem die Zigarren gerollt werden. Tatsächlich hat die von einem baskischen Industriellen 1898 gegründete Firma sich den Luxus geleistet, ihre Zigarren in dem alten Palast herzustellen und damit zu werben.

Kahlos Aufnahmen sind vermutlich kurz nach der Einweihung dieser neuen repräsentativen Räume der *Tabacalera* 1907 entstanden und zeigen sie klinisch sauber, tatsächlich mehr als Palast denn als Fabrik. Noch 1917 benutzte die Firma dieses Foto für Werbeannoncen, um zu zeigen, „wo die Zigarren der Marke ‚Supremos‘ hergestellt werden“.² Auch von anderen Fotos Kahlos sind solche Verwendungen für Werbezwecke bekannt, wobei in diesem Fall bemerkenswert ist, dass aus Kahlos Foto zehn Jahre später in der Annonce eine Zeichnung gemacht wurde.

Fábrica de cerillos „La Central“ – Depart° de tren de cerillos

In Kahlos unverwechselbarer Bildbeschriftung erfahren wir, dass es sich hier um den Raum der Streichholzfabrik *La Central* handelt, in dem die Maschinen zur Produktion der Streichhölzer stehen. Offenbar handelt es sich dabei um Wachsstreichhölzer (*cerillos*), die auf lange Baumwollfäden gezogen – wie im Bild erkennbar – und dann geschnitten werden.³

Kahlos Fotos geben kein Aufnahmedatum an, doch dürften sie etwa 1911 entstanden sein, als das 1885 in Veracruz gegründete Unternehmen seine Produktion ganz in die Hauptstadt verlagerte.⁴ *La Central* war die erste Streichholzfabrik Mexikos und einer der frühesten Industriebetriebe überhaupt in Lateinamerika (ProMéxico 2010: 92f.). Im IAI sind vier Fotos der Produktionsanlagen

von *La Central* erhalten, die vermutlich einer umfangreicheren Serie angehören, die bisher allerdings außer in dem Bestand des IAI nicht dokumentiert ist.

C^{ia} Fundidora de Fierro y Acero Monterrey⁵, S.A. – Instalación de calderas

1903 gründete ein internationales Konsortium in Monterrey Lateinamerikas erstes Stahlwerk, das zu den bedeutendsten Unternehmen Mexikos gehörte, bis es 1986 in Konkurs ging. Wohl schon ab den Gründerjahren und bis in sein letztes aktives Jahr, 1936, hat Kahlo Aufträge der *Fundidora* ausgeführt. Sie bildeten jedenfalls in ökonomischer Hinsicht die wichtigste Basis seiner Existenz als freier Fotograf. Aber auch in künstlerischer Hinsicht dürfen etliche der weit über Hundert noch erhaltenen Fotos, die vor allem im Firmenarchiv⁶ der *Fundidora* liegen, zu den Höhepunkten von Kahlos Schaffen gehören. Aus den Anfangsjahren stammt eine Reihe von Aufnahmen, die den Produktionsprozess im Stahlwerk in seinen einzelnen Abschnitten dokumentieren. Später wurde Kahlo vor allem damit beauftragt, die mit dem Stahl aus Monterrey errichteten Gebäude während des Baus zu dokumentieren. Diesen Aufträgen verdanken wir eine beeindruckende Serie von Fotos zwischen 1910 und 1936, aus denen die damals übliche Bauweise ersichtlich wird, bei der zunächst ein Gerippe des Gebäudes aus Stahl errichtet wurde, das danach mit Stein und anderen Materialien verkleidet wurde. Etliche von Kahlos spektakulärsten Fotos, die er für die *Fundidora* bis in seine letzten Schaffensjahre, ca. 1936, aufnahm, sind kunstvolle Inszenierungen dieser Stahlgerüste. Aber schon 1912 schuf er ein faszinierendes Bild vom vollständigen Stahlgerippe des Gebäudes, das damals als Parlament geplant war und heute als riesiges Denkmal der Revolution das Stadtbild der Hauptstadt beherrscht.



„Fábrica de cerillos „La Central“: Departº de tren de cerrillos.“ (ca. 1911)

Im Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) sind sechs Abzüge von Aufnahmen des Produktionsprozesses aus der Frühzeit der Firma vorhanden. Das undatierte Foto „Instalación de calderas“ (Einrichtung der Heizkessel) wurde, wie Kahlos Bildbezeichnung, aber auch der Zustand des Geländes vermuten lassen, offenbar noch während des Baus der ganzen Anlage aufgenommen. Die Bauarbeiter, einschließlich der Kinderarbeiter, sind von Kahlo in für ihn vergleichsweise lockerer Weise samt ihren Schaukeln entlang der Werkshalle positioniert und blicken fast ausnahmslos in die Kamera. In späteren Fotos wird Kahlo die Arbeiter auf den Baustellen in sehr viel artifizierter Weise arrangieren, sodass sie in der Architektur fast verschwinden.

C^{ia} Fundidora de Fierro y Acero Monterey, S.A. – Convertidor Bessemer, soplando

Im Bestand des IAI findet sich auch ein Abzug des wohl bekanntesten Fotos Kahlos aus der Serie über die *Fundidora*. Laut Bildbezeichnung ist darauf eine Bessemer-Birne während des Einblasens von Luft zu sehen. In der Bessemer-Birne wurde dadurch das Eisen auf die zur Stahlproduktion nötige Temperatur erhitzt. An der Art der Flamme konnte der Werkmeister erkennen, wann der Stahl den erforderlichen Zustand erreicht hatte, um ihn auszugießen. Wie üblich gibt Kahlo in seiner Beschriftung des Abzugs eine nüchterne technische Angabe der Abbildung – und verschweigt hier das, was dieses Bild von allen anderen der Serie abhebt: die Gestalt des Werkmeisters, den Kahlo so platziert hat, dass seine vordere Wölbung treffend mit derjenigen der Bessemer-Birne korrespondiert. Diese Hervorhebung einer einzelnen Person im Vordergrund eines Bildes, dessen Funktion die Darstellung eines technischen Prozesses war, ist äußerst ungewöhnlich in Kahlos Werk. Was immer der konkrete Anlass für diese Aufnahme war, sie zeigt, dass er auch

einen Sinn für Witz und Ironie hatte, ein Charakterzug, der ja auch von Personen aus seiner Umgebung bezeugt wurde. Das Bild gefiel der Firma so gut, dass sie es im Juni 1910 auf das Titelblatt ihres Jahresberichts an die Aktionäre setzte (Franger/Huhle 2005: 215-233), was uns erlaubt, das Foto auf spätestens 1910 zu datieren, und mit ihm verschiedene andere, die erkennbar unter den gleichen Umständen aufgenommen wurden.

Indirekt geben uns die Fotos der *Fundidora* im Archiv des IAI auch eine gewisse Auskunft über Kahlos Arbeitsmethoden. Die Bilder tragen zusätzlich zu den textlichen Beschriftungen auch Nummern. Gleiches gilt für die entsprechenden Fotos im Archiv der *Fundidora*, allerdings stimmen die Nummerierungen nicht überein. Kahlo muss also seine Bilder mehrmals zu Serien zusammengestellt haben. Die sechs Bilder des IAI gehörten einer Serie an, die mindestens 32 Bilder umfasst haben muss (dies ist die höchste Nummer unter den vorhandenen Fotos). Wann und für wen diese Abzüge hergestellt wurden, ist nicht bekannt.

Kathedrale von Mexiko, D.F. – Innenansicht

1904 erhielt Kahlo, schon wenige Jahre nach seinem Eintritt ins Berufsleben als Fotograf, den vielleicht größten Auftrag, der damals in Mexiko zu holen war. Für die Hundertjahrfeier der mexikanischen Unabhängigkeit 1910 sollte Kahlo im Auftrag der Regierung alle wichtigen nationalen Baudenkmäler fotografieren. Das Projekt sollte zum einen sämtliche wichtigen kolonialen Kirchen umfassen, zum anderen die zahlreichen modernen Prachtbauten ins Bild setzen, die während des langen Porfiriats entstanden waren bzw. zu großen Teilen während Kahlos Auftrag noch im Bau waren. Trotz seiner gesundheitlichen Probleme machte sich Kahlo in den folgenden Jahren auf zahlreiche Reisen im ganzen Land, um diese



Fundidora Monterrey [Kahlo schreibt Monterrey], „instalación de calderas“
(Jahr unbekannt)

Bestandsaufnahme zu leisten. Die Revolution machte den großen Publikationsplänen von Porfirio Díaz' Minister Limantour am Ende einen Strich durch die Rechnung. Aber im Rahmen dieses Mammutunternehmens entstanden zahlreiche der besten Fotos von Kahlo, darunter der *Palacio de Bellas Artes*, die Hauptpost und verschiedene Stadtpaläste, aber auch Park und Schloss Chapultepec. Kahlo hat einige davon in eigenen Alben zusammengefasst, die heute zu den wichtigsten Dokumenten seiner Kunst gehören.

Die Frucht seiner langen Reisen durch Mexiko auf der Suche nach den kolonialen Kirchen wurde immerhin viele Jahre später doch noch ein Publikationsprojekt. 1924-27 gab die Regierung sechs großformatige Bände mit Kahlos Kirchenfotos, ergänzt durch Aquarelle von Dr. Atl, heraus (Atl/Benítez/Toussaint 1924-1927).⁷ Künstlerisch sind die zahlreichen Aufnahmen von unterschiedlicher Qualität. Deutlich ist das Spannungsverhältnis zwischen den Pflichten der Dokumentation und dem Wunsch nach fotografischer Gestaltung zu beobachten, das Kahlo oft genug zu sehr gelungenen Kompromissen brachte. Die sechs von Dr. Atl herausgegebenen Bände spiegeln allerdings keineswegs Kahlos Intentionen oder die Bandbreite seiner Auseinandersetzung mit den Kirchen wider, sondern in erster Linie Atls eigene ästhetische Vorstellungen und kunstgeschichtliche Ideen. So ist zwar ein ganzer Band den Kuppeln der Kirchen gewidmet, er enthält jedoch lediglich die Außenaufnahmen, die Kahlo häufig von den Kirchendächern aus unternahm. Die weitaus spektakuläreren Fotos aus fotografischer Sicht sind jedoch Kahlos Innenaufnahmen vieler Kuppeln, in denen er in der Aufsicht seinen Sinn für geometrische Abstraktion im wahrsten Sinn auf die (Kuppel-) Spitze treibt.

Fast alle der im IAI vorhandenen Kirchenfotos finden sich auch in den von Dr. Atl zusammengestellten Bänden. Technisch sind es Abzüge von deutlich geringerer

Qualität als viele andere erhaltene Exemplare. Gleichwohl lassen sich an einem Foto wie der Innenansicht der Kathedrale von Mexiko einige der Qualitäten erkennen, die Kahlos Fotos ausmachen. Der Fotograf spielt hier auf sehr originelle Weise mit der Herausforderung der Zentralperspektive. Fast immer rückte Kahlo die Kamera bei seinen Architekturaufnahmen leicht, fast unmerklich, aus der Zentralperspektive heraus, um die Starrheit dieser Perspektive zu brechen, ohne ihre räumliche Wirkung zu unterlaufen. Auch im vorliegenden Fall steht die Kamera erkennbar leicht rechts von der Mitte des Gangs mit dem Blick auf den Altar. Weil aber das Tageslicht einen Schatten des Gitters in den Gang wirft, steht die Kamera zugleich in der Mitte dieser Art sekundären Zentralperspektive. Diese doppelte Perspektive bringt die ganze Ansicht ins Schaukeln und verleiht dem strengen Motiv, bei aller geforderten dokumentarischen Klarheit, eine eigentümliche Dynamik. Solche Effekte sind gewiss nicht dem Zufall geschuldet, sondern Zeugnis von Kahlos handwerklichem Niveau und künstlerischem Bemühen auch bei seinen Auftragsarbeiten.

Trotz seiner berühmten Tochter und der heute weithin anerkannten Bedeutung seiner Fotokunst für die Entwicklung einer modernisierenden Linie in der mexikanischen Fotografie, im Kontrast zur verbreiteten romantisierenden Darstellung von *típicos*, ist sein Werk noch vergleichsweise unerschlossen. Juan Coronel Rivera leistete 1993 mit seiner Forschung für die erste große Ausstellung Guillermo Kahlos die Pionierarbeit (Coronel Rivera 1993). Franger/Huhle legten 2005 die erste Monografie mit einer quellenmäßig belegten Biografie vor (Franger/Huhle 2005). Doch sein Werk ist weit verstreut. Zwar gibt der *Fondo Guillermo Kahlo* der *Fototeca Nacional* von Mexiko einen Bestand von 2435 Bildern an,⁸ doch ist er thematisch noch unerschlossen und enthält auch zahlreiche Bilder, die Kahlo nur zugeschrieben werden können. Die vergleichsweise kleine, aber thematisch erschlossene



Fundidora Monterrey [Kahlo schreibt Monterey], "Convertidor Bessemer, soplando"
(ca. 1910)

Sammlung des IAI besteht aus 33 Aufnahmen Kahlos, wobei sechs Fotografien der Serie „Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey S.A.“ zugeschrieben werden können, vier der Serie „Fábrica de Cerillos La Central“ und sechs der Serie „Tabacalera Mexicana“. Es sind außerdem 17 Innen- und Außenaufnahmen von Kirchen vorhanden, die teilweise in „Iglesias de México“ veröffentlicht worden sind (Atl/Benítez/Toussaint 1924). Die Fabrikaufnahmen und einige der Kirchenaufnahmen wurden 1926 von Hermann Hagen in Mexiko erworben. 13 der Kirchenfotos wurden dem IAI im Jahr 1932 von Esperanza Velázquez Bringas geschenkt. In anderen größeren und kleineren Privat- und Firmenarchiven liegen noch wichtige Bestände unerschlossen. Zwar scheint gesichert, dass Kahlo vor allem Industrie- und Architekturfotograf war, doch tauchen immer wieder auch unerwartete Motive auf, die der Forschung bisher unbekannt waren, sodass sein Œuvre wohl breiter ist als oft angenommen.

¹ Z. B. in *El Mundo Ilustrado*, 24. Februar 1901.

² Siehe die Abbildungen bei Franger/Huhle 2005, S. 170. Dort auch Näheres zur *Tabacalera Mexicana*.

³ Roberto Ceamanos Llorens (2001-2002) gibt eine genaue Beschreibung dieses Produktionsverfahrens anhand einer spanischen Zündholzfabrik aus dem Jahr 1915, also fast der gleichen Zeit.

⁴ Diese Angabe findet sich auf der Website der heute unter dem Namen *Compañía Cerillera La Central* operierenden Firma: <<http://www.lacentral.com.mx/index.php/nosotros/historia-de-la-central/>> (aufgerufen am 25.02.2014).

⁵ Kahlo verwendet konsequent diese Schreibweise.

⁶ Nach dem Konkurs des Werkes wurde die Anlage in eine Kulturstiftung überführt. Dieser *Fideicomiso Parque Fundidora* verwaltet auch das Archiv.

⁷ Die sechs Bände sind in der Bibliothek des IAI vorhanden. 1979 legte die *Banco de México* einen Reprint auf.

⁸ <<http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>> (aufgerufen am 03.03.2014).

Literaturverzeichnis

100 Empresas, Cien Años. La historia de México a través de sus empresas. Mexiko-Stadt: ProMéxico 2010.

ATL, Dr./BENÍTEZ, José R./TOUSSAINT, Manuel (1924-1927): *Iglesias de México*. Mexiko-Stadt: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda. 6 Bde.

CEAMANOS LLORENS, Roberto (2001-2002): "Historia social de la Fosforera del 'Carmen'. Un lugar en la memoria histórica de Tarazona". In: *Turiso*, 16, 335-353.

CORONEL RIVERA, Juan (1993): "Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941". In: *Guillermo Kahlo. Vida y Obra. Fotógrafo, 1872-1941. Catálogo ilustrado*. Mexiko: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 27-110.

FRANGER, Gaby/HUHLE, Rainer (2005): *Fridas Vater*. München: Schirmer/Mosel.

— (2010): "Der geheimnisvolle Vater". In: Ortiz Monasterio, Pablo (Hg.): *Frida Kahlo. Ihre Photographien. Leben, Liebe, Kunst, Revolution und Tod. 400 Bilder aus dem Photoschatz im Blauen Haus*. München: Schirmer/Mosel, 73-125.

<<http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>> (03.03.2014).

<<http://www.lacentral.com.mx/index.php/nosotros/historia-de-la-central/>> (25.02.2014).



Inneres der Kathedrale von Mexiko (zwischen 1904 und 1910)

DAS VISUELLE ERBE DER PERUANISCHEN BEVÖLKERUNG ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS. MAX UHLES FOTOSAMMLUNG IM IBERO-AMERIKANISCHEN INSTITUT BERLIN

DANIELA MIHOK

Leben und Werk Max Uhles

Max Uhle (1856-1944) zählt zu den bedeutendsten deutschen Archäologen und Altamerikanisten. Da er anhand stratigraphischer Grabungen in Südamerika und mit Hilfe von empirischen Daten eine neue Chronologie der andinen Kulturabfolge aufstellte (Bischof 1998: 37-78) wird er in der Literatur oft als „Vater der peruanischen Archäologie“ (Rowe 1954) bezeichnet. Darüber hinaus widmete er sich ethnologischen und linguistischen Themen (Höflein 2002), erhob Daten zu indigenen Sprachen wie Aymara, Uru und Chipaya und sammelte Erzähl- und Liedtexte in Quechua (Hartmann 1987: 321-385). Die Erforschung der zentralandinen Kulturgeschichte wurde zu seiner „wissenschaftlichen Lebensaufgabe“ (Bankmann 1995: 253), der er während seiner langjährigen Forschungstätigkeit in Südamerika akribisch nachging. In Lima, Santiago de Chile und Quito war er maßgeblich an der Institutionalisierung der Archäologie sowie am Museumsaufbau beteiligt.

Nach seiner Promotion (1880) war Max Uhle zunächst am Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museum in Dresden tätig, ab 1888 am Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin. Von 1892 bis 1933 hielt er sich zu Forschungszwecken überwiegend in Südamerika auf, um unter anderem die folgenden Forschungsreisen zu tätigen: Im Auftrag des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin führte seine erste Reise nach Argentinien und Bolivien (1892-1895),

um archäologische und ethnologische Objekte zu erwerben. Darüber hinaus unternahm er Kleingrabungen und Erkundungstouren (Bankmann 1995: 254 und 1998: 14, 19-23). Der zweite und längste Forschungsaufenthalt erfolgte in Peru (1896-1911, mit jeweils kürzeren Unterbrechungen). Hier forschte Max Uhle im Dienste der Universität von Pennsylvania (Philadelphia) und führte seine wohl bedeutendste Untersuchung an den südlich von Lima gelegenen Ruinen von Pachacámac durch (Uhle 1906a: 568). Während eines Zwischenaufenthaltes in Philadelphia (1897-1899) verfasste Uhle seine Monographie über Pachacámac (Uhle 1903), die ihm zu internationaler Bekanntheit verhalf. Anschließend führte er im Auftrag der Universität Berkeley (Kalifornien 1899-1903) Untersuchungen im San Francisco Bay durch (Uhle 1907: 1-106). Ende 1903 kehrte Max Uhle nach Peru zurück und widmete sich den Grabungen an der peruanischen Küste in Ancón, Chancay und Supe sowie in Cusco (Masson/Krause 1999: 16). Ab 1906 war er Leiter der archäologischen Abteilung des *Museo Nacional de Historia* in Lima, 1907 übernahm er die Gesamtdirektion. Chile und Ecuador (1912-1933) waren die letzten beiden Forschungsstationen. Auf Einladung der chilenischen Regierung war Max Uhle am Aufbau des *Museo de Etnología y Antropología* beteiligt und führte archäologische Grabungen durch (Dauelsberg Hahmann 1995: 371-394). 1919 reiste Max Uhle nach Ecuador, da ihm der Privatgelehrte und Politiker Jacinto Jijón y Caamaño die Finanzierung archäologischer Forschungsarbeiten anbot; im Gegenzug sollte er zur Institutionalisierung der Archäologie beitragen (Lar-



Eine Gruppe von Fischern und Binsenboote, Eten (zwischen 1896 und 1911)

rea 1956: 16-18; Höflein 2001: 329-347). 1933 kehrte Max Uhle nach Berlin zurück, war am Ibero-Amerikanischen Institut tätig und hielt Vorlesungen an der Friedrich-Wilhelms-Universität, der heutigen Humboldt-Universität zu Berlin. Am 11. Mai 1944 starb Max Uhle im Alter von 88 Jahren in Loben (heute Lubliniec/Polen).

Fotosammlung im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin und weitere Bestände

Umfang und Bedeutung

Der Nachlass Max Uhle ist aufgrund seiner ständig wechselnden Arbeitgeber und unterschiedlicher Forschungsaufträge weltweit auf mehrere Institutionen verteilt und befindet sich unter anderem im Ethnologischen Museum und im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin, im *Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology* und der *Bancroft Library* der Universität in Berkeley (Kalifornien), an der Universität von Pennsylvania in Philadelphia und in unterschiedlichen Institutionen in Peru, Chile und Bolivien. Der größte Teil seiner Materialien und Unterlagen gelangte nach seiner Rückkehr nach Deutschland in den Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts in Berlin (Wolff 2004).

Der Nachlass im Ibero-Amerikanischen Institut umfasst Vorlesungs- und Vortragsmanuskripte, Notizbücher, Pläne, Zeichnungen, Skizzen, Lebensdokumente, Zeitungsausschnitte, Postkarten und Briefe sowie eine umfangreiche Fotosammlung mit insgesamt 4.898 Fotos und 1.951 Negativen, die sich auf 79 thematische Konvolute verteilen (Wolff 2010: 379-384).

Die Sammlung enthält sowohl eigene als auch Aufnahmen anderer Fotografen, wie Paul Félix Bonfils, Heinrich Brüning, H. Ehlen, Pedro Emilio, Fernando Garreaud, Ob-

der W. Heffer, Georg Huebner, J. Charles Kroehle, Gustavo Milet Ramírez, Max T. Vargas und Charles Burlingame Waite.

Die Fotosammlung belegt in beeindruckender Weise die vielfältige Tätigkeit Max Uhles in Südamerika und ist als sozialhistorisches Konvolut für Wissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtungen von unschätzbarem Wert. Darüber hinaus leisten die Fotodokumente in Verbindung mit seinen Experimenten und Erfahrungen mit der Kamera, die Uhle sehr gewissenhaft dokumentierte (Mihok 2012: 32-46), einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte der Fotografie.

Die fotografischen Interessen Max Uhles

Max Uhle ist zu seiner Zeit nicht als professioneller Fotograf in Erscheinung getreten. Ein Blick in seine Fototonizen und Fotolisten lässt jedoch erkennen, dass er sich den technischen Herausforderungen stellte, die mit der Anfertigung fotografischer Dokumente damals verbunden waren, und ständig sein diesbezügliches Wissen erweiterte (Mihok 2012: 32-46). Die ersten dokumentierten Aufnahmen entstanden in Argentinien und Bolivien, hervorzuheben sind dabei insbesondere die Aufnahmen von indigenen Tänzen wie dem *Ojesere*-Tanz und dem *Auki-auki*-Tanz. Im Verlauf seiner weiteren Stationen in Südamerika hielt Uhle immer wieder Alltagsszenen fest und erwarb darüber hinaus Sammlungen anderer Fotografen. Neben den zahlreichen Grabungsfotografien, etwa aus Ancón, Sacsayhuamán, Ica, Pachacámac und dem Supe-Tal, machte Uhle Aufnahmen von der Landschaft, von Stadt- und Hafenansichten, Kirchen, Gebäuden, Maschinen und dem Alltagsleben der Menschen. Er fotografierte die indigene Bevölkerung in verschiedenen Regionen sowohl bei der Arbeit als auch in der Freizeit und auf Festen und fertigte Porträt- und Gruppenaufnahmen an. Das rege fotografische Interesse Uhles wird



Besucher und Verkaufsstände auf einem Markt, Tarma (zwischen 1896 und 1911)

besonders an der Fülle von Aufnahmen in Peru deutlich (Mihok 2012: 31-119).

Die Fotodokumente aus Peru

Die Peru-Fotografien, die zwischen 1896 und 1911 entstanden sind, stellen den größten Teil des fotografischen Nachlasses dar, da Uhle die meiste Zeit seiner wissenschaftlichen Laufbahn in diesem Land verbrachte. Im Ibero-Amerikanischen Institut wurden die Originalfotografien und fotografischen Kopien Uhles aus Peru in verschiedenen Sammelmappen zusammengefasst, daneben finden sich weitere Fotoalben, in denen Uhle seine Eindrücke in Peru festhielt. Neben Aufnahmen in der Nähe der Küste (in Paita, Lambayeque, Chiclayo, Chancay und Lurín) existieren Bilddokumente aus dem Landesinneren (in Huamachuco, Tarma und Arequipa) sowie aus den Großstädten Lima und Cusco. Die Notizbücher ergänzen die Aufnahmen, da Max Uhle darin – über das „Bildliche“ hinaus – Hintergrundfragen erörterte, wie zum Beispiel im Hinblick auf die dörflichen, sozialen und politischen Verhältnisse, Feste und Riten, traditionelle Medizin oder allgemeine Lebensbedingungen auf den *Haciendas*.

Die Forschungsfotografien aus Peru sind in einer Zeit entstanden, in der das Land fotografisch noch kaum erschlossen war. Da sich die Fotografie zu jener Zeit in Peru gerade erst zu etablieren begann, gab es nur wenige Forscher bzw. Fotografen, die Land und Leute dokumentierten (Mihok 2012: 23-26). Lediglich Uhles archäologische Aufnahmen waren Gegenstand eigener Veröffentlichungen sowie der Forschungsarbeiten anderer Wissenschaftler (Uhle 1903; Masson/Krause 1999). Uhles wissenschaftliches Interesse ging jedoch über rein archäologische Fragestellungen hinaus, dies belegen nicht nur seine Notizen über die indigene Sprache und Kultur, sondern in anschaulicher Weise auch seine Fo-

tografien der indigenen Bevölkerung, die bisher in der wissenschaftlichen Rezeption kaum Beachtung fanden. Max Uhles Fotosammlung kann ohne Zweifel als ein bedeutsames kulturhistorisches Zeugnis Perus angesehen werden, anhand dessen dem Betrachter ein Ausschnitt aus dem Leben der indigenen Bevölkerung vor mehr als 100 Jahren gezeigt wird.

Die Publikation *Seitenblicke. Max Uhles Fotografien aus Peru* (Mihok 2012) hat sich erstmals den Teilen des fotografischen Nachlasses gewidmet, die die verschiedenen Stationen seiner Tätigkeit in Peru dokumentieren. Unter Heranziehung der 1896 bis 1911 verfassten Korrespondenz sowie privater Aufzeichnungen werden sowohl die Begeisterung Uhles für die Fotografie als auch sein Interesse für die Kultur Perus aufgezeigt. Die Auswahl, Systematisierung und Analyse von 60 Aufnahmen aus Lima, Lurín, Eten, Lambayeque, Chiclayo, Tarma und Huamachuco stellen eine Hommage an Max Uhle als Fotograf dar.

Indem Uhle Alltagsszenen mit seiner Kamera festhielt, zeigte er markante Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf:

„Pero para comprender la vida del pasado nacional es necesario que estudiemos el presente en sus costumbres y usos, en la técnica, en los idiomas, en el folklore y en la música de los indios de nuestro tiempo.“
(Uhle 1906b: 413)

Während seines Aufenthaltes in Peru fanden noch viele traditionelle Feste statt, zudem wurden auch bei der Arbeit und im Alltag traditionelle Geräte und Gegenstände eingesetzt, so dass Uhles Fotografien wichtige soziohistorische und ethnographische Zeugnisse darstellen. In seiner Rede zur Eröffnung des *Museo de Historia Nacional del Perú* wies Uhle darauf hin, dass viele der traditionellen vorspanischen Techniken nach wie vor in Gebrauch



Musikcorps gebildet aus den gewöhnlichen Meistern
des Dorfes Lurín. Der Ortscommandant und der
Sohn des Besitzers von San Pedro de Lurín im Vordergrund

Eine Gruppe von Musikern zusammen mit Repräsentanten des Dorfes Lurín
(zwischen 1896 und 1911)

seien, und drückte seine Hoffnung aus, dass einige dieser Techniken trotz der modernen industriellen Entwicklung erhalten bleiben würden (Uhle 1906b: 413). Gleichzeitig hielt Uhle auch Modernisierungsprozesse mit seiner Kamera fest, so fotografierte er zum Beispiel die technischen Errungenschaften im Bereich der Landwirtschaft und bei verschiedenen Bootstypen. Dieser Wechsel zwischen Tradition und Moderne lässt sich auch in Bezug auf die Kleidung erkennen: Die Festtagskleidung zu besonderen Anlässen orientierte sich stark an europäischen Vorbildern, wohingegen der überwiegende Teil der Alltagstätigkeiten in traditionellen Gewändern ausgeübt wurde.

Das visuelle Erbe der peruanischen Bevölkerung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Aufgrund von Max Uhles Renommee als Archäologe stand bislang ausschließlich die Fotodokumentation der Grabungsergebnisse im Fokus des wissenschaftlichen Interesses. Darunter befinden sich archäologische Fotografien von Grabfunden, Tongefäßen und Ausgrabungsstätten. Die Besonderheit der Fotografien, die das alltägliche Leben der peruanischen Bevölkerung um die Jahrhundertwende dokumentieren, liegt darin, dass Uhle die Bevölkerung nicht zur Schau stellte. Nach bisherigen Erkenntnissen hatte er keinerlei Ambitionen, seine fotografischen Dokumente der Bevölkerung zu veröffentlichen oder anderweitig zu vermarkten, auch fotografierte er nicht im Auftrag eines Museums oder einer Forschungsinstitution. Da Max Uhle die Fotografien ebenso wenig primär für wissenschaftliche Zwecke anfertigte, ist davon auszugehen, dass er dies überwiegend aus persönlichem Interesse tat.

Natürlich sind Uhles Fotografien keineswegs frei von persönlichen Motiven und subjektiven Vorlieben und geben deshalb auch nur seine ganz persönliche Sicht auf die

indigene Bevölkerung Perus wieder. Auch wenn Uhle als zurückhaltender Mensch beschrieben wurde und keine intensiven Befragungen durchführte (Masson/Krause 1999: 22), bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass er nicht am kulturellen Leben der peruanischen Bevölkerung teilgenommen hätte. Vielmehr zeigt die Fotosammlung, dass er im Zuge seiner langen Südamerikaaufenthalte einer Vielzahl von alltäglichen Momenten und besonderen Anlässen beiwohnte.

Die Fotosammlung von Max Uhle weist ein breites Spektrum unterschiedlicher Motive auf und ist damit ein wertvoller Teil des visuellen Erbes der peruanischen Bevölkerung um die Jahrhundertwende.



Aufnahme einer religiösen Prozession, Chancay (zwischen 1896 und 1911)

Literaturverzeichnis

- BANKMANN, Ulf (1995): "Max Uhle (1956-1944) und die Archäologie Amerikas". In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 31, 1, 251-271.
- (1998): "Aufbruch und Rückkehr. Die Berliner Zeit im Leben Max Uhles". In: *Indiana*, 15, 1, 11-36.
- BISCHOF, Henning (1998): "Los orígenes de la civilización centroandina en la obra de Max Uhle". In: *Indiana*, 15, 1, 37-78.
- DAUELSBERG HAHMANN, Percy (1995): "Dr. Max Uhle y su permanencia en Chile, de 1912 a 1919". In: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 15, 1, 371-394.
- HARTMANN, Roswith (1987): "Narraciones quechuas recogidas por Max Uhle a principios del siglo xx". In: *Indiana*, 11, 1, 321-385.
- HÖFLEIN, Michael (2001): "Max Uhle in Ecuador: 1919-1933". In: Wolff, Gregor (Hg.): *Die Berliner und Brandenburger Lateinamerikaforschung in Geschichte und Gegenwart. Personen und Institutionen*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 329-347.
- (2002): *Leben und Werk Max Uhles. Eine Bibliographie*. Berlin (Ibero-Bibliographien 1. Online-Version).
- LARREA, Carlos Manuel (1956): „Homenaje a la memoria del sabio americanista profesor Max Uhle en el centenario de su nacimiento". In: *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 6, 16-18, 107-129.
- MASSON, Peter/KRAUSE, Gernot (1999): "Max Uhle (1856-1944): Archäologie und Kulturgeschichte des Andenraums als Lebenswerk". In: Wurster, Wolfgang W. (Hg.): *Max Uhle (1856-1944). Pläne archäologischer Stätten im Andengebiet*. Mainz: von Zabern, 7-41.
- MIHOK, Daniela (2012): *Seitenblicke. Max Uhles Fotografien aus Peru*. Berlin: Metropol.
- ROWE, John Howland (1954): "Max Uhle, 1856-1944. A memoir of the father of Peruvian archaeology". In: *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 46, 1, 1-134.
- UHLE, Max (1903): *Pachacamac. Report of the William Pepper, M.D., II.D., Peruvian expedition of 1896*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- (1906a): "Bericht über die Ergebnisse meiner Reisen nach Südamerika". In: *Internationaler Amerikanisten-Kongress, Vierzehnte Tagung*. Stuttgart: Kohlhammer, 567-579.
- (1906b): "Extracto del discurso de incorporación al museo de historia nacional del Perú por Max Uhle". In: *Revista Histórica*, 1, 1, 408-414.
- (1907): "The Emeryville shellmound". In: *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 7, 1, 1-106.
- WOLFF, Gregor (2004): "Der Nachlass Max Uhle im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin". In: Born, Joachim (Hg.): *Peru zur Jahrtausendwende: Kultur, Bildung, Sprache und Kirche*. Dresden: Thelem Universitätsverlag, 215-225.
- (2010): "El legado Max Uhle en el Instituto Ibero-Americano de Berlin". In: Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter; Wolff, Gregor (Hg.): *Max Uhle (1856-1944): evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 379-384.



Porträtaufnahme einer Frau mit Kind (zwischen 1896 und 1911)

VON PFLANZEN UND MENSCHEN. EIN BOTANIKER DOKUMENTIERT DAS AMAZONASGEBIET

MICHAEL KRAUS

Mit den Fotografien des Botanikers Ernst Ule (1854-1915) befindet sich am Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) ein ebenso faszinierendes wie heterogenes, vor allem aber ein bisher vergleichsweise wenig studiertes Konvolut historischer schwarz-weiß Abzüge. Die Bilder zeigen zum einen detaillierte Pflanzenaufnahmen sowie Landschaftsbilder, inklusive einiger weniger Stadt- bzw. Siedlungsaufnahmen aus dem östlichen Südamerika. Zum anderen finden sich Fotografien der indigenen Bevölkerung aus dem brasilianisch-venezolanischen Grenzgebiet sowie Bilder von einer Reise nach Acre, das zum Zeitpunkt von Ules Besuch durch die Aktivitäten der Kautschuksammler und -händler geprägt war. Die Fotosammlung ist somit nicht nur aus botanischer Perspektive – dem eigentlichen Forschungs- und Arbeitsgebiet Ules – von Interesse, sondern sie stellt darüber hinaus auch eine geographisch, ethnographisch sowie wirtschafts- und sozialhistorisch relevante Informationsquelle dar. Die unterschiedlichen Themenbereiche des Bildbestandes spiegeln zugleich das abenteuerliche Leben eines akademischen Grenzgängers wider, der die fehlende feste Anbindung an eine Institution dazu nutzte, Brasilien und einige seiner Nachbargebiete umfassender zu studieren als es ihm anderweitig vermutlich möglich gewesen wäre.

Ernst Ule wurde am 12. März 1854 in Halle an der Saale geboren. Von 1874 bis 1876 besuchte er die Gartenbauschule in Proskau. Im Anschluss arbeitete er kurze Zeit am Botanischen Garten in Halle. 1877 zog er nach Berlin, wo er in den städtischen Parkanlagen Anstellung fand. In jungen Jahren litt Ule unter einer schweren, in der biographischen Literatur allerdings nicht näher differen-

zierten „Geisteskrankheit“ (Harms 1915a: 151f.), die ihn wiederholt zum Schulabbruch wie auch zu einer zweijährigen stationären Behandlung zwang. Die dadurch verursachten beruflichen Rückschläge wie auch die Hoffnung, „unter ganz neuen Verhältnissen dauernde Heilung zu finden“ (Harms 1915b: 1), formten seine Entscheidung, 1883 nach Brasilien zu übersiedeln.

In der Neuen Welt war Ule zunächst im Bundesstaat Santa Catharina als Privatlehrer tätig. In seiner freien Zeit widmete er sich jedoch auch hier seiner botanischen Leidenschaft. So legte er unter anderem Sammlungen von Moosen und Pilzen an. Von 1891 bis 1900 war Ule dann für das Nationalmuseum in Rio de Janeiro tätig, doch verlor er diese Stellung schließlich aufgrund „politische[r] Umtriebe“ (Harms 1915a: 153). Bereits 1898/1899 hatte sich Ule wieder in Berlin aufgehalten, wo er am Botanischen Museum die von ihm in Brasilien zusammen getragenen Sammlungen bearbeitete.¹

Nach 1900 arbeitete Ule als selbständiger Forschungsreisender und brach im Folgenden noch dreimal zu teils langjährigen Expeditionen nach Südamerika auf. 1900 überquerte er im Auftrag des Botanischen Museums Berlin sowie mit finanzieller Unterstützung privater Unternehmer, die sich für die boomende Kautschukproduktion in Südamerika interessierten, den Atlantik. Seine Reise, auf der Ule umfangreiche Studien zu „Kautschukgewinnung und Kautschukhandel“ (Ule 1905a) unternahm, führte ihn in die Regionen des Rio Juruá, des Rio Madeira, des Rio Negro sowie abschließend bis zum Rio Huallaga und zum Andenosthang in Peru. Zur Bearbeitung der



„Blumengarten der Ameisen. Manaus (6. Januar 1902)“⁵

dabei angelegten botanischen Sammlungen kehrte Ule 1903 wieder nach Deutschland zurück.

Im Auftrag eines in Leipzig ansässigen „Bahia-Kautschuk-Syndikats“ unternahm Ule von 1906 bis 1907 eine weitere Reise, die diesmal die Erforschung der Kautschukbestände in Bahia zum Ziel hatte. Die Angaben des Syndikats über reiche Vorkommen in dieser Region erwiesen sich jedoch als ebenso falsch wie die dem Forscher gemachten Zusagen, so dass Ule seine Ansprüche gegen seine Auftraggeber nach seiner Rückkehr mühsam per Gericht einklagen musste.

Eine letzte, mehr als dreieinhalb Jahre dauernde Südamerikareise, für die er unter anderem von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unterstützt wurde, unternahm Ule schließlich zwischen 1908 und 1912. Dabei besuchte er sowohl die Grenzregion zwischen Brasilien, Venezuela und Guyana, den brasilianischen Bundesstaat Ceará als auch die Kautschukwälder im bolivianisch-brasilianischen Grenzgebiet am Rio Acre. Noch während der Aufarbeitung der Ergebnisse dieser Reise verstarb Ule nach schwerer Krankheit am 15. Juli 1915 in Berlin.

Harms beschreibt Ule in seinem Nachruf als stillen, zurückgezogen lebenden Menschen, dem man seine ausgedehnten Reisen durch teils schwer zugängliche Gebiete auf den ersten Blick kaum zutraute. Doch verfügten nur wenige Forscher jener Zeit über eine derart umfassende Kenntnis weiter Landesteile Brasiliens sowie angrenzender Regionen. Neben den zuverlässig dokumentierten Sammlungen betont Harms dabei auch die hervorragende Qualität der von Ule aufgenommenen Fotografien.

Die im IAI vorhandenen Aufnahmen stammen alle aus der Zeit nach 1900, also dem dritten großen Lebensabschnitt Ules, in dem er die drei skizzierten, teils mehrjährigen Expeditionen unternahm. Auf der ersten Reise entstanden

etwa 180 Fotografien, die vor allem die lokale Flora dokumentieren. Seine Aufmerksamkeit widmete Ule dabei immer wieder auch übergreifenden Zusammenhängen, wie beispielsweise den Beziehungen zwischen bestimmten Pflanzen und Ameisen. Neben der Abbildung in eigenen Schriften wurden von den Aufnahmen dieser Expedition 150 „botanische Typenbilder“ von Ule ab 1904 auch kommerziell vertrieben. Eine Auswahl seiner Fotografien zeigte er zudem im Juni 1905 in einer Ausstellung auf dem Internationalen Botanischen Kongress in Wien, wo er mit einem zweiten Preis ausgezeichnet wurde (Harms 1915a: 162; Ule 1904a: 122; 1904b; 1905b).

Selbst fotografiert hat Ule dabei vor allem während der zweiten Reisehälfte, so dass die meisten Motive vom Rio Negro in der Umgebung von Manaus bzw. São Joaquim sowie von der abschließenden Reise nach Peru stammen. Während der vorangegangenen Aufenthalte am Juruá und am Madeira fühlte sich Ule hinsichtlich des Fotografierens „noch nicht genügend eingeübt“ (Ule 1904a: 122). So erklärt es sich, dass die ausführlichen ersten Publikationen Ules zur Kautschukgewinnung – von einer Ausnahme abgesehen – mit Bildern des in Brasilien ansässigen deutschen Fotografen Georg Huebner versehen sind.²

Von seiner letzten Südamerikafahrt brachte Ule dann etwa 400 Fotografien mit nach Hause (Ule 1914: 106), wobei der im IAI vorhandene Teilbestand nicht nur botanische, sondern nunmehr auch ethnographische sowie sozial- bzw. wirtschaftshistorisch interessante Motive aufweist. Bemerkenswert ist hierbei nicht zuletzt der Aspekt, dass die Personenfotografien der indigenen Bewohner des nordbrasilianischen Grenzgebiets zumindest teilweise offenbar auf Initiative der Fotografierten entstanden. Zweimal bereiste Ule zwischen September 1908 und März 1910 das Gebiet des Rio Branco, wobei er sich jeweils mehrere Monate in den gebirgigen Regionen zwischen São Marcos und dem nördlich gelegenen Tafel-



„Station Foz de Copéa am Solimões (29. April 1903)“⁶

berg Roraima aufhielt. Über den Kontakt zur indigenen Bevölkerung, von der er einige Personen als Träger und Ruderer sowie als Helfer während seines Aufenthaltes engagierte, vermerkte Ule:

„Die Indianer unterstützten mich vielfach bei meiner Arbeit; ich stand überhaupt in beständigem Verkehr mit denselben, da sie von überallher herbeiströmten, um mich zu sehen.

Im Anfange war ich allerdings verzweifelt über die vielen Indianer, die mich beständig belagerten, doch da sie sich sehr gut betrogen, fand ich mich damit ab. Dann benutzte ich die Gelegenheit, um ethnographische Sammlungen anzulegen, indem ich diese Sachen selbst herausuchte, oder es wurde mir auch alles Mögliche zusammengeschleppt.“ (Ule 1914: 83)

Die genannten Sammlungen veräußerte Ule später an das Ethnologische Museum in Berlin sowie nach Sankt Petersburg. Über das Zustandekommen der Bilder notierte er:

„Ein großes Interesse hatten die Indianer am Photographieren. Einmal sagte mir der Häuptling Ildefonso, daß die Arecuna traurig wären, weil sie nicht mehr aufgenommen würden. Da versprach ich das Photographieren am anderen Tage nachzuholen; infolgedessen verschoben sie ihre Abreise, und ich machte noch eine Aufnahme. So habe ich dann in Zukunft von allen Besuchsgruppen ein oder mehrere Bilder aufgenommen.“ (Ule 1913: 284)

Bei Ules ethnographischen Fotografien handelt es sich nahezu ausnahmslos um Gruppenbilder bzw. Dorfan-sichten. Neben Personenporträts finden sich unter den Gruppenaufnahmen auch Bilder von Tanzfesten. Ule vermerkte zu den Fotos in der Regel den Namen der Ethnie,³ zu der die abgebildeten Personen zählten, sowie Aufnah-medatum und -ort. An Einzelpersonen findet sich lediglich der erwähnte Häuptling Ildefonso namentlich aufge-

führt. Auf zwei Bildern ist Ildefonso, der für Ule den Transport seines Gepäcks organisierte und als Kontaktperson zu verschiedenen Dörfern fungierte, zu sehen. Neben seinem Bruder Emanuel ist Ildefonso auch in Ules Schriften der einzige Indianer, dessen Eigenname benannt und der als Individuum näher charakterisiert wird. So betont Ule Ildefonsos Intelligenz, seine Vielsprachigkeit, aber auch die Sonderstellung, die er in der Region einnahm. Eine frühere Fotografie Ildefonsos, die ihn neben sieben sitzenden Makuxi und Wapixana stehend und mit einer Uniform bekleidet zeigt, hatte bereits Georg Huebner aufgenommen (Ourique 1906, Abb. 79). Deutlich negativer als Ule schilderte einige Jahre später dann der Ethnologe Theodor Koch-Grünberg Ildefonso, dem er vorwarf, eigene Leute an fremde Kautschuksucher zu vermitteln und bei seinen Rekrutierungen auch vor Gewaltandro-hungen nicht zurückzuschrecken (Koch-Grünberg 1917: 29, 56-59, 343).

Ein weiterer Bildbestand, der am IAI vorliegt, stammt schließlich von Ules 1911 im Auftrag der *Associação Commercial do Amazonas* unternommenen Reise zum Studium der Kautschukgebiete am Rio Acre. Die Fotografien bilden ein eindrucksvolles Zeugnis der mannigfachen sozialen, ökonomischen und verkehrstechnischen Auswirkungen, die die weltweit rasant gestiegene Nachfrage nach Kautschuk am oberen Rio Purus sowie am Acre nach sich zog. Neben der lokalen Flora dokumentieren die Aufnahmen den Prozess der Kautschukproduktion vom Fällen bzw. Anzapfen der Bäume über das Räuchern des Latex, den Transport der Gummiballen auf Eselrücken aus dem Wald an die Flussufer bis hin zu den Lagerstätten großer, weite Regionen beherrschender Unternehmen, wie der *Casa Suárez* an der Grenze zu Bolivien. Auch die wachsenden Ansiedlungen, den zunehmenden Schiffsverkehr, Stapelplätze zur Aufnahme von Brennholz oder die Misslichkeiten des Transports, wie das Auflaufen eines Dampfers auf eine Sandbank, hielt Ule im Bild fest. Pu-



Arekuna vom Rio Caruai (11. Oktober 1909)

blizierte Ule von seinen Forschungen zur Kautschukgewinnung im Amazonasgebiet, die er zwischen 1901 und 1903 durchgeführt hatte, mehrere längere Abhandlungen, zu denen er jedoch kaum eigene Fotografien besaß, so erstellte er 1911 eine umfassende Bilddokumentation, die er aufgrund seines Todes 1915, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht mehr mit eigenen Erklärungen versehen veröffentlichen konnte. So harren nicht zuletzt diese Fotografien der weiteren Aufarbeitung.

Das IAI besitzt kein eigenes Nachlasskonvolut Ules. Seine Aufnahmen, die sich über beiliegende Listen gut erschließen lassen, finden sich in den Nachlässen von zwei anderen Forschern. Von den 150 von Ule kommerziell vertriebenen botanischen Aufnahmen aus den Jahren 1901 bis 1903 finden sich 84 Abzüge im Nachlass Eduard Seler. Weitere 32 Abzüge, die diejenigen aus dem Nachlass Seler teilweise doppeln, teilweise aber auch ergänzen, sind im Nachlass Walter Lehmann vorhanden. Im Nachlass Seler findet sich weiterhin eine mit Schreibmaschine verfasste Liste, welche 84 Fotografien verzeichnet, die 1906 und 1907 in Bahia entstanden sind. Hiervon sind 18 Aufnahmen tatsächlich vorhanden. Eine handschriftlich verfasste Liste führt weitere 228 Bilder auf, die von Ules letzter Südamerikareise (1908-1912) stammen. Dabei handelt es sich neben Pflanzen- und Landschaftsaufnahmen um die erwähnten Bilder der indigenen Bevölkerung des Roraima-Gebietes sowie um die Fotografien vom Rio Acre. Die aufgelisteten Bilder sind vollständig erhalten, wobei die tatsächliche Anzahl vorhandener Aufnahmen die Listenzahl aufgrund einzelner Doppelnummerierungen sogar leicht übersteigt. Abzüge der ethnographischen Aufnahmen Ules finden sich neben dem IAI auch am Ethnologischen Museum Berlin sowie am *Museu Paraense Emílio Goeldi* in Belém.⁴

¹ Im BGBM (Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem) sind neben Sammlungen auch zwei Porträtaufnahmen Ules vorhanden. Darüber hinaus liegen dort weder Schriftwechsel noch weitere Fotografien vor (persönliche Auskunft Norbert Kilian).

² Zu Huebner siehe den Beitrag von Kohl in diesem Band. Frank S. Kohl verdanke ich auch den Hinweis auf Ules Fotografien im Nachlass Walter Lehmann des IAI.

³ Die Aufnahmen zeigen Arekuna, Makuxi, Wapixana, Akawaio sowie Yekuana („Maionkong“).

⁴ Die Aufnahmen im Nachlass Seler finden sich in Kapsel 213 bzw. 214; die Aufnahmen im Nachlass Lehmann in Kapsel 141 (IAI). Die im Ethnologischen Museum Berlin vorhandenen Fotografien sind online über das Internetportal der Staatlichen Museen Berlin zugänglich (<www.smb-digital.de>). Für den Hinweis auf das Album in Belém danke ich Nelson Sanjad. Im „Nachlass Theodor Koch-Grünberg“ der Völkerkundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg finden sich einige Briefe Ules an Koch-Grünberg.

⁵ Ausgewachsener Blumengarten der Ameisen mit *Streptocalyx angustifolius* und *Codonanthe Uleana* (Ule 1904b: 6; 1905b: Tafel 6).

⁶ Station Foz de Copéa am Solimões. Rechts: *Hevea brasiliensis* Müll Arg., *Artocarpus incisa* Forst., *Psidium Guayava* Radd. Links von unten: *Lagerstroemia indica* L. Links: *Mauritia flexuosa* L. f. *Musa sapientum* L. *Calycophyllum Spruceanum* Hook. f. mit Ameisengärten. (Ule 1904b: 8).

⁷ Laut der erwähnten handschriftlichen Liste gehörte der fotografierte Hof zur bolivianischen *Casa Suárez*.



Wohnhaus des Häuptlings Ildefonso am unteren Cotingo (26. Januar 1909)

Literaturverzeichnis

- HARMS, H. (1915a): "Ernst Ule. Nachruf". In: *Verhandlungen des Botanischen Vereins der Provinz Brandenburg* LVII, 150-184.
- (1915b): "Ernst Ule. Nachruf". In: *Monatsschrift für Kakteenkunde* 11, 25 (Nachdruck), 1-3.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor (1917): *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Erster Band. Schilderung der Reise*. Berlin: Reimer.
- OURIQUE, Jacques (1906): *O Valle do Rio Branco. Estado do Amazonas. Edição Oficial*. Manaus.
- ULE, Ernst (1904a): "Ules Expedition in das peruanische Gebiet des Amazonenstromes. Sechster Bericht über den Verlauf der Kautschuk-Expedition vom 21. Juni 1902 bis 23. Juni 1903". In: *Notizblatt des Königlichen botanischen Gartens und Museums zu Berlin* 33, IV, 114-123.
- (1904b): Verzeichnis von Photographien (¹³/₁₈) botanischer Typenbilder vom Amazonenstrom. (Sonderdruck).
- (1905a): *Kautschukgewinnung und Kautschukhandel am Amazonenstrom* (Beihefte zum *Tropenpflanzer*. Bd. VI). Berlin: E.S. Mittler & Sohn.
- (1905b): *Blumengärten der Ameisen am Amazonenstrom* (Vegetationsbilder, 3. Reihe, Heft 1). Jena: Gustav Fischer.
- (1913): "Unter den Indianern am Rio Branco in Nordbrasilien". In: *Zeitschrift für Ethnologie* 45, 278-298.
- (1914): "Bericht über den Verlauf der zweiten Expedition in das Gebiet des Amazonenstromes in den Jahren 1908 bis 1912". In: *Notizblatt des Königlichen botanischen Gartens und Museums zu Berlin* 6, 53, 78-108.
- (o. J.): *Kautschukgewinnung am Amazonenstrom*. Hierzu: 8 Original-Aufnahmen von der Photographia Allemã von G. Huebner & Amaral Manáos - Amazonas - Brasilien. O. O.



Gummiballen in einem Hof in Cobija, Alto Acre (11. Januar 1912)⁷

BILDER AUS DER FERNE.

ROBERT LEHMANN-NITSCHKE UND DAS MEDIUM BILDPOSTKARTE

KATHRIN REINERT

Robert Lehmann-Nitsche, Forscher und Sammler

Der Anthropologe, Ethnolinguist und Folkloreliebhaber Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) verbrachte sein gesamtes Berufsleben in Argentinien. Seit 1897 war er beim Forschungsinstitut des *Museo de La Plata* (La Plata) als Leiter der *Sección Antropológica* beschäftigt (Farro 2009; Podgorny 2003). Über die Jahre baute er enge Kontakte zu argentinischen Kollegen, aber auch zu deutschen Wissenschaftlern¹ in ganz Südamerika auf und ließ per Post und bei Kongressen, etwa dem *Congreso Internacional de Americanistas* in Buenos Aires 1910, sein Wissen international zirkulieren. Durch die Tätigkeit für das Museum konnte Lehmann-Nitsche zahlreiche Reisen durch das ganze Land unternehmen und die nach der militärischen Zurückdrängung (*Campaña del Desierto*) noch verbliebene indigene Bevölkerung Argentinien studieren (Martínez/Tamagno 2006; Reinert 2013).

Neben zahlreichen Fachpublikationen entstanden dabei große Fotosammlungen. Zum Nachlass im Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) Preußischer Kulturbesitz, Berlin, gehören ca. 2.200 Positive und fotografisch illustrierte Bildpostkarten, drei Fotoalben und ein Album mit Postkarten sowie Foto-Text-Artikel in populären Presseorganen. Im Rahmen eines DFG-Projekts (2007-2009) wurde der gesamte Berliner Nachlass formal erschlossen. Die zugehörigen Negative wurden jüngst im Rahmen eines größeren Erschließungsprojekts, das die insgesamt mehr als 9.300 Glasplatten des IAI umfasste, sogar digitalisiert. Ähnliches hat das *Museo de La Plata* bis 2010 realisieren können (Kelly/Podgorny 2012). Auf dieser Grundlage

wurden sowohl (virtuelle) Ausstellungen² realisiert als auch Forschungsprojekte zum argentinischen Bildgedächtnis,³ zur Populärkultur (Bremer 2008; Chicote/García 2008), Linguistik (Malvestitti 2012) und Geschichte (Canio Llanquinao/Pozo Menares 2013) durchgeführt.

Fotografie und Bildpostkarte als Quellen der Geschichtswissenschaft

Zunehmend setzt sich in den letzten Jahren die Erkenntnis durch, dass Fotografie, über den ikonischen Inhalt ihrer Motive hinaus, vieles über die Entstehung und soziale Verwendung der jeweiligen Aufnahme verrät. Welche technischen Bedingungen herrschten vor (Paul 2013: 9-10), wer bestimmte darüber, welche Personen, Bauwerke oder historische Momente als „abbildbar“ gesehen wurden (Jäger 2009a: 93)? Solchen und anderen Forschungsfragen gehen Historiker mit Hilfe der Historischen Bildforschung (Jäger 2009a) oder der *visual history* (Paul 2013) nach.

Fotografien waren im 19. Jahrhundert das ideale Medium, um visuelle Eindrücke ferner Weltgegenden zu übermitteln (Jäger 2009b: 97). Schon kurz nach der Bekanntmachung der fotografischen Verfahren im Jahre 1839 gelangten die ersten Apparate nach Brasilien, Uruguay und Argentinien (Reinert/Potthast 2013: 112). Im *Fin de Siècle* waren nicht nur die Aufnahme, sondern auch der Abdruck von Fotos in der Tagespresse oder auf Bildpostkarten überall auf der Welt gang und gäbe. Dank der modernen Drucktechniken konnten diese Ansichten

Museo de La Plata



Sección antropológica: vista parcial

Lehmann-Nitsche im Museo de La Plata (ca. 1897)

nun massenhaft in Umlauf gebracht werden und durch ihre Bildaussagen die öffentliche Wahrnehmung z. B. bestimmter Ethnien beeinflussen. Dies geschah sowohl in Ländern mit überseeischen Kolonien als auch in Staaten wie Argentinien oder Chile, die erst noch die politische Herrschaft über die indigenen Bevölkerungsgruppen im Landesinneren durchsetzen mussten.

Bildpostkarten nach Fotos von Lehmann-Nitsche

Politiker und religiöse Gruppen, etwa Missionsgesellschaften, gaben solches Fotomaterial in Auftrag. Daneben hatten auch kommerzielle Akteure am lukrativen Handel mit den „Indianerbildern“ ihren Anteil. Nicht zufällig stößt man heute in den Bildarchiven immer wieder auf Postkarten und ähnliche Erzeugnisse einiger weniger, aber besonders aktiver Postkartenverleger, etwa Rosauer oder Peuser, beide aus Buenos Aires. Aufnahmen der Fotografen Benito Panunzi, Samuel Rimathe oder Antonio Pozzo aus den 1860er und 70er Jahren wurden in den 1880er Jahren erneut im Postkartenformat aufgelegt.

Forscher wie Robert Lehmann-Nitsche hatten durch ihre Tätigkeit den Vorteil, dass ihnen Forschungsreisen inklusive des Fotomaterials finanziert wurden. Im Anschluss konnten sie auf Grundlage ihrer Negative fotografisch illustrierte Bildpostkarten herstellen lassen, die sie, wie auch Ansichten der Museen und Sammlungen, kommerziell vertrieben. Nach einer fotografischen Aufnahme Lehmann-Nitsches von einer Gruppe Yámana, aufgenommen 1902 auf der Isla Bertrand, wurde eine Bildpostkarte gedruckt. Sie wurde von Robert Rosauers Verlag herausgegeben. Gemäß damaligem Standard wurde der Sendertext vorn auf der Karte, unterhalb des Bildes, eingetragen. Lehmann-Nitsche verschickte die Karte an seine Mutter in Deutschland, wie aus der umseitigen Adressierung hervorgeht.⁴

Postkarten mit Motiven aus dem Chaco

Zeitgleich mit Lehmann-Nitsche forschte und fotografierte Guido Boggiani, ein italienischer Maler und Ethnolog, in Paraguay (Frič/Fričová 1997; Reyero 2012). Er lebte für einige Zeit am Oberlauf des Paraguay-Flusses bei den Chamacoco. Ab 1896 machte er mehr als 400 Aufnahmen auf Glasplatten, die er zur Aufbewahrung nach Buenos Aires schickte. Brieflich stand er in Kontakt mit Lehmann-Nitsche. Ein Konflikt mit einer Gruppe Chamacoco endete 1902 für Boggiani tödlich (Richard 2006). Das argentinische Familienmagazin *Caras y Caretas* berichtete ebenso darüber wie der deutsche *Globus*.

Rosauer und Lehmann-Nitsche gaben 1904 posthum die „Sammlung Boggiani“ heraus.⁵ Von Buenos Aires aus beauftragten sie den königlich bayerischen Hofphotographen Alphons Adolph in Passau mit der Herstellung von 115.000 Sätzen der Serie.⁶ Die Karten wurden dann in Argentinien verkauft und verschickt, teilweise bis nach Deutschland, so dass die Motive bis zu viermal um den Globus reisten, bevor sie im Sammelalbum abgelegt wurden. Lehmann-Nitsche beschrieb in einem begleitenden Essay den wissenschaftlichen Wert der Fotografien. Die Ordnungsnummern auf den Karten stützten die Organisation, etwa als anthropometrische Identifikationspaarbilder (Jäger 2009c: 375-377).

Der künstlerische Wert der Fotografien wurde weniger beachtet. Ein kunstvolles Arrangement, etwa der Junge „Wèddi“ mit der Feder an der Kappe, ließ sich leicht als anthropometrische Aufnahme umdeuten, da es vor einem neutralen Hintergrund und streng von vorn fotografiert worden war. Die Ausleuchtung der Körperbemalungen und die Drehung des Kopfes, damit der Kamm im Haar der Caduveo-Frau mit ins Bild gerückt werden konnte, waren für einen anthropologischen Betrachter sekundär. Zusätzliche Bildelemente wie die Schlange, die sich auf



Private Postkarte von Lehmann-Nitsche (ca. 1902)

mehreren Aufnahmen um den nackten Körper des „Millet“ windet, wurden nicht ikonografisch analysiert (Masotta 2011: o. S.).

Als dieselben Motive später noch einmal farbig aufgelegt wurden, bewirkte eine kleine Veränderung der Bildunterschriften eine einschneidende Umdeutung der Motive: „Identificados simplemente como indios del ‚Chaco‘, su edición en Argentina los confundía con indígenas de ese, por entonces, ‚Territorio Nacional‘, cuando en realidad eran imágenes de sujetos pertenecientes a grupos de la frontera norte del Paraguay.“ (Masotta 2011: o. S.). Die Durchstaatlichung des argentinischen Chaco sollte noch bis in die 1930er Jahre dauern. Erschienen währenddessen Bildpostkarten mit irreführenden Titeln, wie die Folgeeditionen der „Sammlung Boggiani“, zogen die Betrachter falsche Schlüsse. Sie stellten sich alle Indigenen dieser Region als Teil der argentinischen Nation vor und befürworteten entsprechend die politisch motivierten „Zivilisierungsmaßnahmen“ gegenüber den Indigenen des Chaco.

Fazit

Bildmedien wie die fotografisch illustrierten Postkarten der „Sammlung Boggiani“ sind vielschichtige Quellen und für unterschiedliche Disziplinen interessante Untersuchungsobjekte. Dank der Projekte zur Erschließung visueller Archivmaterialien sind sie nun leichter auffindbar. Neben ikonografischen und fotohistorischen rücken kulturwissenschaftliche Fragestellungen in den Mittelpunkt, deren Beantwortung, dank methodischer Innovationen (Historische Bildforschung, *visual history*), das Wissen um die historischen Nationsbildungsprozesse in lateinamerikanischen Ländern erweitern werden.

¹ Die nationalen Regierungen vieler lateinamerikanischer Länder beauftragten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts deutsche Hochschullehrer und Wissenschaftler mit der Organisation von Forschung und Lehre, vgl. Carreras 2008; Hoffmann/Wolff 2007.

² „¡Al pueblo argentino de 2010! Culturas en movimiento en el Río de la Plata“ (Göbel/Lobato 2010) und „Der Archivieren des Alltags: Robert Lehmann-Nitsche“ im Themenportal „Deutsche Blicke auf Lateinamerika“.

³ Aus dem DFG-Projekt „Visionen und Visualisierungen. Südamerika in Bildmedien des 19. und 20. Jahrhunderts“ (2010-2013) der Universität zu Köln ging eine Datenbank zu historischen Fotografien aus Lateinamerika hervor. <www.visionen-suedamerika.phil-fak.uni-koeln.de/18702.html> (aufgerufen am 04.03.2014).

⁴ 1875 hatte der Weltpostverein die Postkarte für den globalen Postverkehr zugelassen (Jäger 2009b: 98). Die Beschriftung der Adressseite mit Sendertext wurde erst später erlaubt, in Argentinien 1906 (Cisilino 2006).

⁵ „Die Sammlung Boggiani von Indianertypen aus dem centralen Südamerika (nebst Supplement)“, IAI N-0070 s 42.

⁶ Vgl. IAI, N-0035 b 1089, Brief von Alphons Adolph an Robert Lehmann-Nitsche vom 08.08.1904.



„Wèddi“ aus der „Colección Boggiani“ (1904)

Literaturverzeichnis

- BREMER, Thomas (2008): "Stichwort argentinische Populärkultur. Zur Bedeutung und Erschließung des Nachlasses von Robert Lehmann-Nitsche". In: *Arbeitspapiere zur iberoromanischen Literatur- und Kulturwissenschaft (GILCAL)*, 5, 1-39.
- CANIO LLANQUINAO, Margarita/POZO MENARES, Gabriel (2013): *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la 'Campaña del Desierto' y 'Ocupación de la Araucanía' (1899-1926). Obra póstuma de Robert Lehmann-Nitsche*. Santiago de Chile: LOM.
- CARRERAS, Sandra (2008): "'Spengler, Quesada y yo...'. Intercambio intelectual y relaciones personales entre la Argentina y Alemania". In: Scarzanella, Eugenia/Raisa Schpun, Mônica (Hg.): *Sin fronteras. Encuentros de mujeres y hombres entre América Latina y Europa (siglos XIX-XX)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 43-64.
- CHICOTE, Gloria Beatriz/GARCÍA, Miguel Angel (2008): *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de 'Folklore argentino' (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: EDULP.
- CISILINO, Daniel M. (2006): *Themenportal Antiguas postales argentinas*, <www.antiguaspostales.com.ar/> (04.03.2014).
- FARRO, Máximo (2009): *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- FRIČ, Pavel/FRIČOVÁ, Yvonna (1997): *Guido Boggiani. Fotograf, fotografo, fotógrafo, photographer*. Praha: Titanic.
- GÖBEL, Barbara (Leitung) (2009): *Themenportal „Deutsche Blicke auf Lateinamerika“*, <www.miradas-alemanas.de/Robert-Lehmann-Nitsche.104.0.html> (04.03.2014).
- GÖBEL, Barbara/LOBATO, Mirta Zaida (Hg.) (2010): *¡Al pueblo argentino de 2010! Culturas en movimiento en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Subsecretaría de Cultura.
- HOFFMANN, Katrin/WOLFF, Gregor (2007): „Ethnologie Argentiniens und internationale Wissenszirkulation: Nachlass von Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938)". In: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 44, 311-322.
- JÄGER, Jens (2009a): *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- (2009b): "'Unsere Kolonien'. Populäre Bilder als Medium des 'Fern-Sehens'". In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 92-99.
- (2009c): "'Verbrechergesichter'. Zur Geschichte der Polizeifotografie". In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 372-379.
- KELLY, Tatiana/PODGORNY, Irina (Hg.) (2012): *Los Secretos de Barba azul. Fantasías y realidades de los archivos del Museo de La Plata*. Rosario: Prohistoria.
- MALVESTITI, Marisa (2012): *Mongeleluchi Zungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche*. Berlin: Mann.
- MARTÍNEZ, Alejandro/TAMAGNO, Liliana (2006): „La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX". In: *Cuadernos de Antropología Social*, 24, 93-112.
- MASOTTA, Carlos (2011): "El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra 'Almas Robadas - Postales de Indios'". In: *Corpus*, 1, 1, <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/article/view/242/94>> (04.03.2014).
- PAUL, Gerhard (2013): *BilderMACHT. Studien zur 'Visual History' des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein.

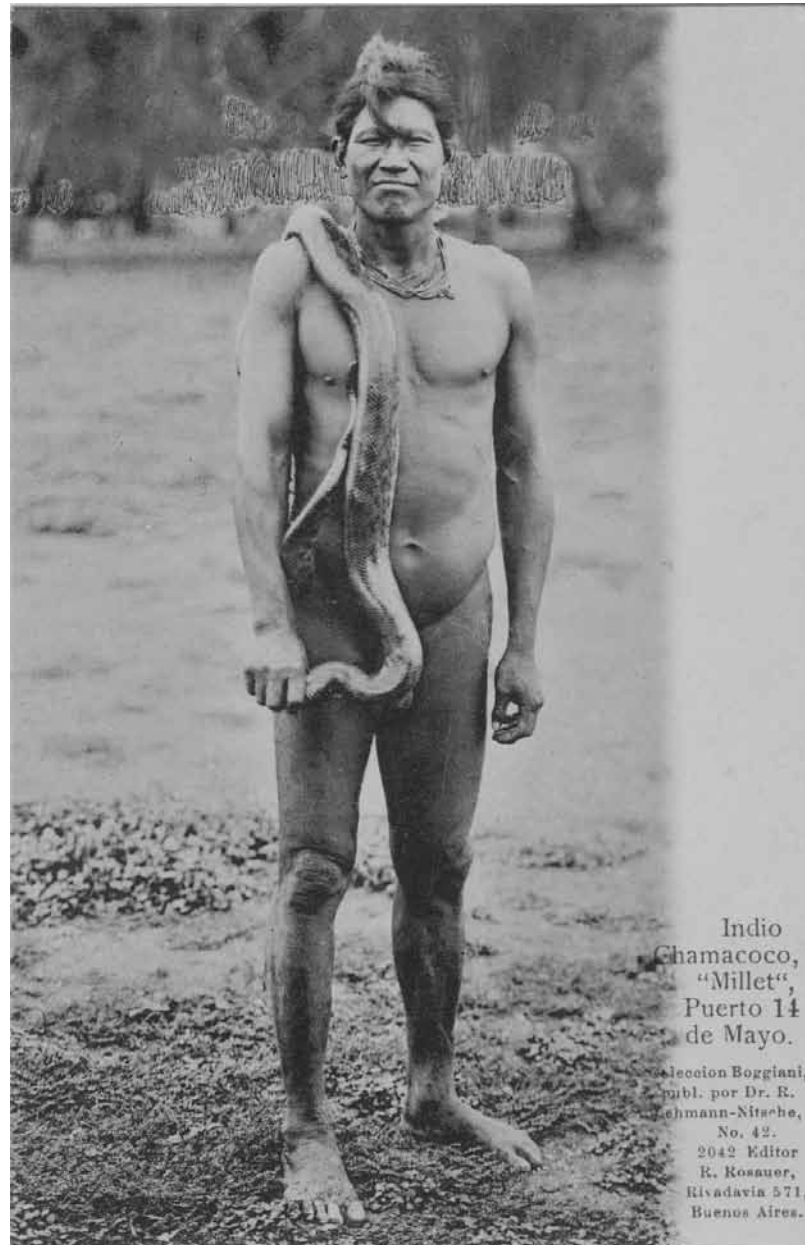


„India Caduveo (Mbaya)“ aus der „Colección Boggiani“ (1904)

- PODGORNY, Irina (2003): „Vitrinas y administración. Los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930“. In: Andermann, Jens/ Schell, Patience A. (Hg.): *Relics & Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*. Interactive exhibition of the Iberoamerican Museum of Visual Culture on the web, Postgraduate Programme in Spanish and Latin American Visual Culture. London: Birkbeck College, <www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Podgorny01.htm> (04.03.2014).
- REINERT, Kathrin (2013): „Das Antlitz der Anderen. Fotografie und Wissen von argentinischen indigenas, 1879-1910“. In: Habermas, Rebekka/Przyrembel, Alexandra (Hg.): *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 233-246.
- REINERT, Kathrin/POTTHAST, Barbara (2013): „Fotografie“. In: Potthast, Barbara/Hensel, Silke (Hg.): *Das Lateinamerika-Lexikon*. Wuppertal: Peter Hammer, 112-113.
- REYERO, Alejandra (2012): „Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani“. In: *Íconos*, 42, 33-49.
- RICHARD, Nicolás (2006): „Cinco muertes para una breve crítica de la razón artesanal“. In: *Anales de Desclasificación*, 1, 2, 810-829.

Online-Quellen

- <www.visionen-suedamerika.phil-fak.uni-koeln.de/18702.html> (04.03.2014).



„Millet“ aus der „Colección Boggiani“ (1904)

FOTOGRAFIE OHNE GRENZEN: MAX T. VARGAS' EINFLUSS ALS STUDIOFOTOGRAF, KÜNSTLER UND UNTERNEHMER IM SÜDLICHEN PERU

ANNIKA BUCHHOLZ

Maximiliano Telésforo Vargas – besser bekannt als Max T. Vargas – wurde vermutlich um 1873 im südperuanischen Arequipa geboren. Es ist nicht verbürgt, wo er seine Ausbildung zum Fotografen erhielt und in welchen Fotografenstudios er möglicherweise als Assistent tätig war, bevor er im Jahr 1896 sein erstes eigenes Studio in Arequipa eröffnete.

Als junger, eigenständiger Fotograf begleitete Vargas im Oktober 1900 eine Expedition des Bischofs von Arequipa, Manuel Segundo Ballón, die der Errichtung eines Gipfelkreuzes auf dem Vulkan Misti, dem Wahrzeichen der Stadt, diente. Die Gipfelbesteigung nutzte Vargas erfolgreich als Werbestrategie für sein prosperierendes Studio, denn alle lokalen Zeitungen berichteten über die Expedition; in seinem Atelier stellte er die Aufnahmen des Vulkankraters aus, welche ein schaulustiges Publikum anzogen und seine Bekanntheit weiter steigerten. Für ihn war es sehr wichtig, sich von anderen Fotografen abzugrenzen und einen großen, zahlungskräftigen Kundenkreis anzuziehen, da er nicht der einzige Studiofotograf mit wachsender künstlerischer Reputation in Arequipa war.¹

Im Jahr 1903 investierte er in eine neue Phase künstlerischen Schaffens und kommerziellen Erfolgs, da er mit seinem Fotografenstudio in zentraler gelegene Räumlichkeiten zog. Eine Fotografie zeigt das neue Fotografenstudio, welches er an einer Ecke des Hauptplatzes von Arequipa eröffnete und dessen hoch über den Dächern angebrachte Werbeaufschrift *Post cards and views of Peru and Bolivia* weithin für Einheimische und Reisende sichtbar war.

Er legte sehr viel Wert auf die Qualität der technischen Ausstattung und die ästhetische Gestaltung der Räume, die er nach dem Vorbild der exquisitesten Studios in Lima und Callao ausschmücken ließ. Im Süden Perus galt er im Hinblick auf den Luxus der Einrichtung alsbald als Pionier und sein Studio als absolut einzigartig. Die besondere Anziehungskraft, die von den in den Schaufenstern des Studios ausgestellten Fotografien ausging und die jeden Passanten auf der *Plaza de Armas* in ihren Bann zog, beschreibt ein mit Fotografien von Vargas illustrierter Zeitschriftenartikel, der im Jahr 1910 die kulturellen Aktivitäten von Vargas behandelte. Der Autor Pedro Paulet lobte darin das luxuriöse Fotografenstudio als das zu seiner Eröffnung „größte von Peru und noch heute das künstlerischste“.²

Parallel zu seinem Hauptsitz in Arequipa eröffnete Vargas um 1907 eine Filiale in Bolivien, die direkt an der *Plaza Murillo*, dem Hauptplatz von La Paz, gelegen war. In seinen Studios arbeiteten mehrere Angestellte, die ihn während seiner Abwesenheit vertraten und auch sonst als Assistenten an allen Produktionsschritten beteiligt waren.

Die Aufnahmen der wohlhabenden, sorgfältig herausgeputzten Familien und Personen, die in Max T. Vargas Fotostudios in Arequipa und La Paz Platz nahmen, um sich vor opulent gemalten Hintergründen und edlem Mobiliar ins rechte Licht rücken zu lassen, zeugen von den exzellenten technischen Fähigkeiten und der künstlerischen Raffinesse des Fotografen. Die Porträts, die heutzutage vornehmlich in Familienalben, privaten Sammlungen



Das Fotostudio von Max T. Vargas in der Straße Mercaderes 2-4, Arequipa
(zwischen 1890 und 1915)

und Antiquariaten in Peru und Bolivien aufzufinden sind, zeichnen sich besonders durch ihre ästhetische Qualität und die Anwendung der damals modernsten Apparate und der innovativsten Techniken der Retusche des fotografischen Negativs und/oder Positivs aus.

Neben seiner Tätigkeit als Studiofotograf und Porträtist zeichnete ihn auch besonders seine Begeisterung für das Reisen mit der Kamera aus. Zumeist außerhalb des Studios entstanden so die *vistas fotográficas* (Ansichten), die als Fotografien oder Postkarten gekauft werden konnten. In Vargas' Repertoire stand der Begriff *vistas* sowohl für Panoramen des urbanen und ländlichen Raums von Arequipa, Mollendo, Cusco, Puno, Tiahuanaco und La Paz, Aufnahmen von einzelnen Bauwerken, Plätzen, Straßen und prähispanischen Ruinenstätten, als auch für stereotypisierte Aufnahmen von bestimmten Personengruppen (sogenannte *tipos*) sowie von traditionellen Tätigkeiten und Bräuchen. Die Produktion, Zirkulation und Rezeption jener Bilder wurde von den Diskursen der lokalen Eliten mitbestimmt und war eingebunden in die Konstruktion von sozialen Identitäten, der Inszenierung von Urbanität, Moderne und Tradition, dem Umgang mit visuell erfahrbaren Zeugnissen der vorkolonialen Geschichte sowie der Präsenz der indigenen Bevölkerung.³

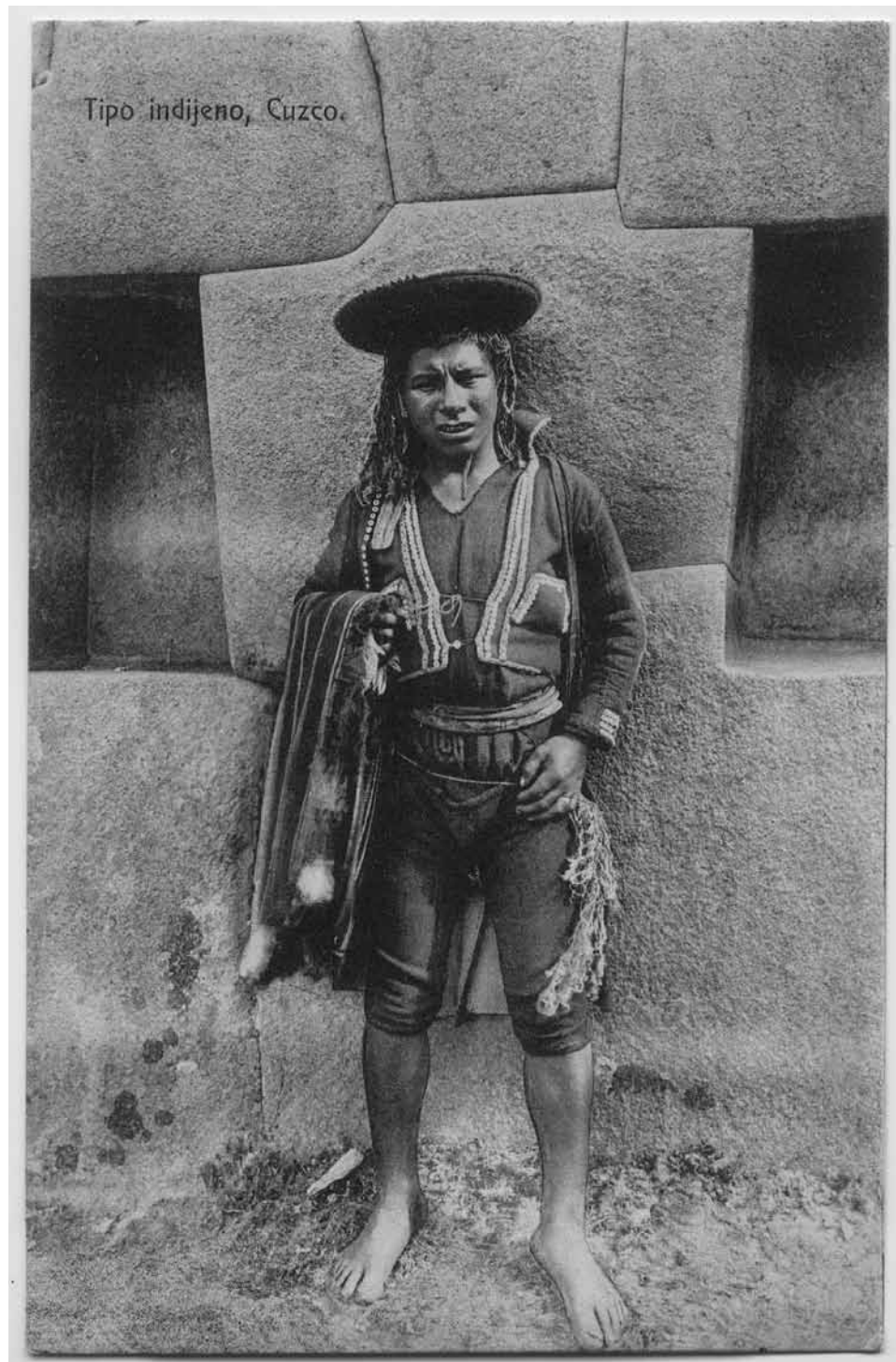
Vargas' grenzübergreifende Mobilität und seine frühe Bekanntschaft mit dem Fotografen Manuel Moral y Vega in Arequipa, der in Lima mehrere illustrierte Zeitschriften und Tageszeitungen gründete und häufig Vargas' Fotografien zu deren Illustrierung verwendete, trug während der Blütezeit seines künstlerischen Schaffens zwischen 1900 und 1915 zur überregionalen Verbreitung seiner Aufnahmen bei.

Vargas' herausragendes unternehmerisches Gespür für Trends führte nicht nur zu einer breiten Motivwahl, sondern auch zu einer vielfältigen Produktpalette und nicht

zuletzt zu einer weitgefächerten Käuferschicht, zu der auch in den Anden forschende deutsche Wissenschaftler verschiedener Disziplinen gehörten. Dies zeigen ca. 50 Fotografien und 81 Postkarten in der Nachlasssammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts, deren Provenienz den Fotostudios von Vargas zugeschrieben werden kann. Aus Tagebüchern im Nachlass des Archäologen Max Uhle lässt sich schließen, dass dieser das Atelier in Arequipa kannte und es den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Exkursion des Internationalen Amerikanistenkongresses im Jahr 1910 empfahl, da auch im Nachlass von Eduard Seler und seiner Ehefrau diverses Bildmaterial von Vargas existiert. Großformatige Fotografien sind darüber hinaus im Nachlass des Geographen Hans Steffen enthalten. Alle drei Nachlässe sind Teil der Sondersammlungen des IAI.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass die Reichweite von Vargas Kontakten und die Zirkulation seiner Aufnahmen nicht nur auf den Andenraum beschränkt waren, bilden einige Exemplare einer Postkartenserie mit Motiven aus dem südlichen Peru und dem bolivianischen Hochland, die laut ihrer rückseitigen Aufschrift in Deutschland produziert wurden.⁴ Dies mutet zunächst kurios an, ist aber nicht sehr verwunderlich, da Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg das globale Zentrum der Bildpostkartenindustrie darstellte und die großen Druckereien auch in weit entfernten Ländern über reisende Mittelsmänner neue Kunden für die deutschen Druckpressen anwarben.

In der Geschichte der Fotografie in Peru nahm Arequipa einen stilbildenden Platz ein und bildete den Ausgangspunkt für die bekannteren künstlerischen Entwicklungen im Raum Cusco, die sich seit den 1920er Jahren entwickelten. Der international wohl bekannteste peruanische Fotograf, Martín Chambi (1891-1973), wird oftmals als Pionier der südperuanischen künstlerischen Porträtfotografie, als Prototyp eines kommerziell erfolgreichen Studiofotografen und als Pionier der Herausgabe von



Bildpostkarte mit der Aufschrift "Tipo indijeno, Cuzco" (zwischen 1890 und 1915)

Postkarten in Peru beschrieben. Weniger bekannt ist jedoch, dass Chambi im jugendlichen Alter ab 1908 für mehrere Jahre im Studio von Vargas als Assistent angestellt war und von diesem das fotografische Handwerk, die Führung eines Fotografenstudios, technische sowie künstlerische Praktiken und Handgriffe erlernte. Seine wichtigsten und frühesten Einflüsse erhielt er demnach schon in Arequipa, was Chambi selbst auch immer wieder betonte.⁵

Chambi wird gerne als *poeta*, *maestro* oder *magos de la luz*, als Dichter, Meister oder Magier des Lichts beschrieben. Vielfach wird darauf hingewiesen, dass er Licht und Schatten als kompositorische Mittel zur Hervorhebung von Kontrasten und Strukturen so nutzte, als ob er eine Landschaft oder ein Porträt mit den Werkzeugen eines Malers entwerfe. Diese Kunstfertigkeit ist schon bei den Fotografien seines Lehrmeisters Max T. Vargas zu erkennen, der sich unterschiedliche Lichteffekte während der Aufnahme zu Nutzen machte und verschiedene Techniken zur Nachbearbeitung der belichteten Glasplattennegative und zur Retusche der Abzüge anwandte.

Für die Studioaufnahme des Profils eines Greises wählte er Gegenlicht, welches das markante Profil des Indigenen vor dem unscharf gehaltenen Hintergrund besonders hervorhebt. Durch das Spiel von Licht und Schatten werden auch die Falten im Gesicht des Mannes sowie die Struktur der rauen Materialien seiner einfachen Kleidung betont.

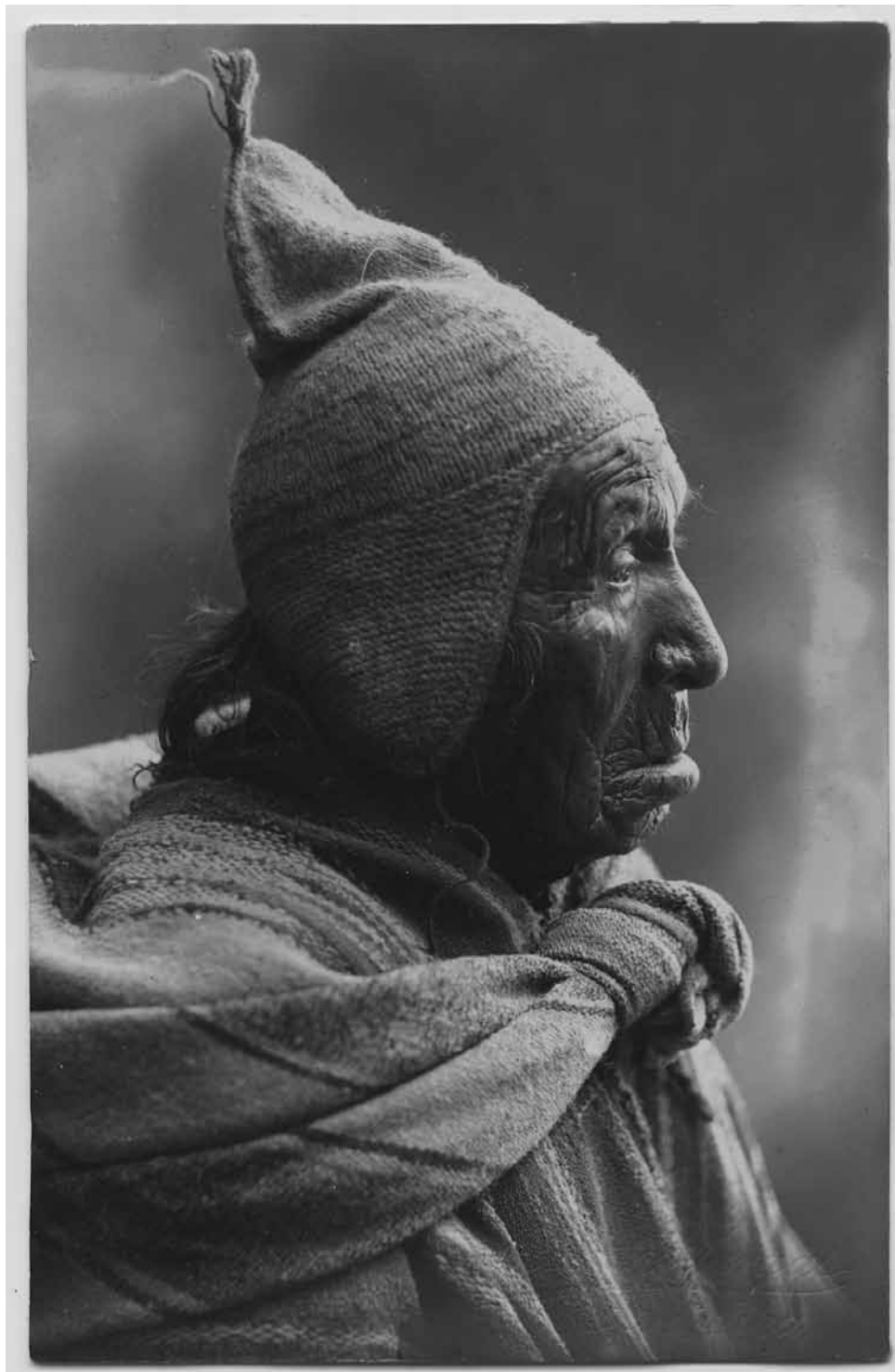
Einen dramatischen kompositorischen Effekt erzielte er mit der Nachbearbeitung einer Fotografie der Kathedrale von Arequipa, die zwischen 1890 und 1906⁶ aufgenommen wurde. Um die Struktur der Wolken und insbesondere die schneebedeckten Gipfel im Hintergrund deutlicher sichtbar werden zu lassen, belichtete er den oberen Teil der Fotografie länger als die unteren zwei Drittel der

Aufnahme. Er nahm dabei in Kauf, dass die Türme der Kathedrale dunkler als in der Realität erscheinen, womit er aber zugleich ein kompositorisches Gleichgewicht in Bezug auf die dunklen Blumenrabatte im Vordergrund erzielen konnte.

Viele der Motive in Vargas' Werk erhalten ihre besondere ästhetische Qualität durch den Einbezug von Spiegelungen, Lichteffekten und Perspektiven, die spannungsreiche Bilder, ausgewogene Kompositionen oder die anspruchsvolle Herausarbeitung von haptischen Strukturen und Oberflächen schaffen. Zahlreiche Motive, wie zum Beispiel das enge Sträßchen „Loreto“ in Cusco, wurden auch von Chambi wieder aufgegriffen und in Szene gesetzt. Mithilfe des Hochformats, der extremen Fluchtpunktperspektive und der Wahl des niedrigen Standorts lässt Vargas die schwarzen Silhouetten der Passanten in der Mitte des Bildes vor den beiderseits hochaufragenden Mauern, deren Grundfeste noch aus der Zeit der Inka stammen, besonders winzig erscheinen.

Vargas' kommerzieller Erfolg war nur von kurzer Dauer. Nach 1915 kämpfte er zunehmend mit ökonomischen und privaten Problemen, zumal seine Ehe in diesem Zeitraum zerbrochen zu sein scheint. Im Jahr 1920 gab er sein repräsentatives Studio an der *Plaza de Armas* von Arequipa auf und zog sich kurz darauf ganz aus Arequipa zurück, um die kommenden Jahre wahrscheinlich in Bolivien zu verbringen. Später trat er wieder als Fotograf in Lima mit Studios an wechselnden Orten in Erscheinung und arbeitete dort bis in die 1950er Jahre. Im Jahr 1959 verstarb Vargas von Krankheit geschwächt und verarmt und geriet bald in Vergessenheit.

Das Interesse für sein Werk wurde erst wieder ab Mitte der 1990er Jahre geweckt, jedoch wird die Forschung dadurch erschwert, dass das Archiv seiner Glasplattennegative bisher nicht auffindbar ist oder womöglich sogar



Alter Mann (zwischen 1890 und 1915)

zerstört wurde. In diesem Sinne leistet die Entdeckung der Fotografien im IAI einen wichtigen Beitrag zur Erschließung des Werkes dieses facettenreichen Künstler-Unternehmers.

¹ Die größte Rivalität bestand zu Emilio Díaz, einem ebenfalls noch jungen Fotografen, der fast gleichzeitig mit Vargas in Arequipa ein Studio eröffnet und bereits einige Preise vorzuweisen hatte, darunter Auszeichnungen mit der Silbermedaille vonseiten des *Centro Artístico de Arequipa* in den Jahren 1893 und 1899.

² „Vargas, como todo técnico y como todo artista verdadero es tenaz y, á pesar de mil dificultades, y, saben los dioses son cuantos, sacrificios logró en 1903 realizar uno de sus primeros deseos, instalarse con decencia. Fué así como se vió [...] abrirse en pleno centro de la ciudad, con amplitud, y con lujo, un espléndido Studio fotográfico, el más grande entonces del Perú, el más artístico aún hoy día“ (Paulet 1910: 537).

³ Für eine ausführliche Analyse des motivischen Reichtums, sowie der bildlichen Leerstellen und Inszenierungen von Vargas' *vistas*, sowie der Produktion, Zirkulation und Rezeption von Vargas' Aufnahmen siehe Buchholz 2012 und Buchholz 2014.

⁴ Aufdruck: „Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa y La Paz. Printed in Germany.“ Aus der sechsstelligen Seriennummer der im Lichtdruckverfahren hergestellten Postkarten lässt sich schließen, dass sie Anfang 1907 in der Leipziger Druckerei C.G. Röder für den peruanischen Markt produziert wurden. C.G. Röder produzierte etwa 35.000 Bildpostkarten jährlich mit Aufträgen aus der ganzen Welt. Ich danke Herrn Helfried Luers für den entscheidenden Hinweis.

⁵ „Mi arte es arequipeño, aunque nací en un rincón de Carabaya que se llama Coaza.“ In: *El Pueblo de Arequipa*, 19. April 1947, o. S.; Quelle: Sammlung von Zeitungsausschnitten zu Martín Chambi, Archivo Peruano de Arte, Museo de Arte, Lima (Peru).

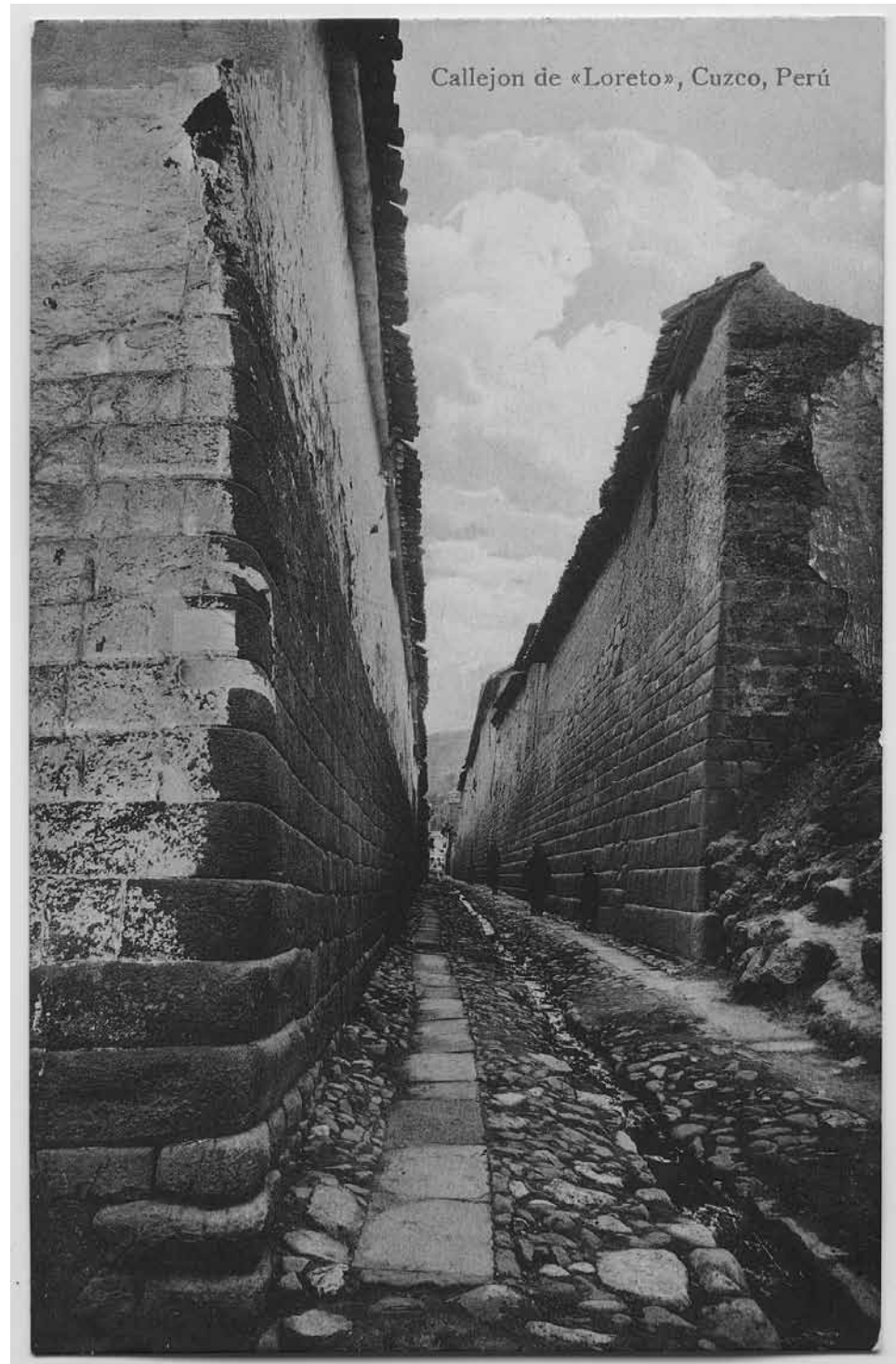
⁶ Im Jahr 1890 wurde die auf dem Foto sichtbare oktagonale Blumenrabatte um den historischen zentralen Springbrunnen angelegt. Der Brunnen wurde in den umfangreichen Umgestaltungsarbeiten des Platzes in den Jahren 1906-1908 entfernt und eingelagert, um dem Hauptplatz ein moderneres, europäisches Flair zu verpassen.



Die Kathedrale von Arequipa (zwischen 1890 und 1906)

Literaturverzeichnis

- BUCHHOLZ, Annika (2012): *Die Fotografien und Postkarten des peruanischen Fotografen Max T. Vargas in der visuellen Ökonomie Südperus (1896-1920). Die Rolle seiner 'vistas fotográficas' in der Konstruktion sozialer Identitäten sowie in den Bildarchiven von Max Uhle und anderen Nachlassgebern des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin*. Magisterarbeit, Lateinamerika-Institut der Freien Universität, Berlin.
- (2014): "Las imágenes de Max T. Vargas en archivos científicos alemanes y su relación con la construcción visual de identidades y espacios del Sur Andino a principios del siglo xx". In: Garay Albújar, Andrés/Villacorta, Jorge (Hg.): *Max T. Vargas, artista y empresario de la fotografía en el sur andino peruano. Nuevos estudios sobre su obra*. Piura: Universidad de Piura (erscheint 2014).
- GARAY ALBÚJAR, Andrés/VILLACORTA, Jorge (Hg.) (2007): *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino peruano (1896-1926). Galería Germán Krüger Espantoso ICPNA, 9 noviembre - 18 diciembre 2005, Lima - Perú*. Lima: Instituto Peruano de Arte y Diseño u. a.
- (2012): *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- GUTIÉRREZ, Ramón (1992): *Evolución histórica urbana de Arequipa 1540-1990*. Lima: Facultad de Arquitectura/Epígrafe.
- MAJLUF, Natalia/SCHWARZ, Herman/WUFFARDEN, Luis Eduardo (2001): *El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942. Documentos para la historia de la fotografía peruana*. Lima: Museo de Arte.
- PAULET, Pedro E. (1910): "Max T. Vargas. Un gran artista fotógrafo nacional". In: *Ilustración Peruana*, 05.10.1910, 532-539.
- RETTER VARGAS, Yolanda (2003): "Tras los pasos de Max T. Vargas". In: 7° Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina (Hg.): *Memoria del séptimo congreso de historia de la fotografía, 1839-1960. 23 y 24 de noviembre de 2001*. Buenos Aires: Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación/Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.



Inkaische Mauern, Cusco (zwischen 1890 und 1915)

ABENTEURER MIT FAHRRAD UND KAMERA: SUMNER W. MATTESON (1867-1920)

ANJA MÜLLER, GUDRUN SCHUMACHER, GREGOR WOLFF

Biographie

Der Lebensweg des 1867 in einem kleinen Ort in Iowa geborenen Sumner W. Matteson schien eigentlich vorgezeichnet. Als Sohn eines angesehenen Bankiers konnte er 1888 nach Abschluss seines Studiums an der Universität von Minnesota in das Bankgeschäft seiner Familie einsteigen. Doch der junge Sumner hatte ein anderes Lebensziel. Er wollte so viel wie möglich vom Leben und den Menschen erfahren, wollte so viel wie möglich von diesem Leben spüren.¹ Somit verwundert es nicht, dass er kurz nach dem Tod seines Vaters 1895 der Arbeit als Bankangestellter entflohen und Agent der *Overman Wheel Company* wurde, die Fahrräder produzierte und nebenbei die neuen, leicht handhabbaren Kodak-Rollfilmkameras vertrieb. Schon bald war Matteson mit Fahrrad und einer Kodak Nr. 5 überall in den USA unterwegs und fotografierte das Leben: Holzfäller, Fischer, Goldgräber, Siedler, Feste, Sportereignisse und vieles mehr. 1898 begann er seine Fotos illustrierten anzubieten und wurde so zu einem der ersten reisenden Fotoreporter. Es war weniger der künstlerische Anspruch, ein ästhetisch perfektes Bild zu komponieren, der ihn inspirierte – er wollte Geschichten erzählen.² Mit der Zeit erlangte der Autodidakt beachtliche fotografische Fertigkeiten und erreichte auch unter schwierigen Lichtverhältnissen gute Ergebnisse (Casagrande/Bourne 1983:199).

Ab 1901 begleitete Matteson den Ethnologen George Dorsey (1868-1931) als Fotograf auf Forschungsreisen in den USA (u. a. zu den Sioux und Hopi). Seine Bilder

sind überaus lebendig, mitten aus dem Geschehen heraus fotografiert. Dabei inszeniert er sich stets auch als teilnehmender Fotograf, so bei einem zeremoniellen Tanz der Hopi auf eine Schlange beißend oder später in Mexiko als Bergsteiger auf dem Gipfel des Popocatepetl.

1904 reiste er vier Monate lang ohne Spanischkenntnisse mit dem Fahrrad durch Kuba³ und legte dabei zwischen Pinar del Río im Westen und Baracoa im Osten eine Strecke von ca. 1.000 Kilometern zurück. Die auf dieser Reise entstandenen über 650 Bilder sind ein Kaleidoskop der kubanischen Gesellschaft jener Jahre und dokumentieren ein in den USA bis dahin unbekanntes Bild des Landes. Er fotografierte die Menschen und die Arbeitswelt, vor allem das harte Leben der Hafen- und Landarbeiter, erstellte aber auch zahlreiche Gruppenaufnahmen von Familien und Schulklassen. In einer Zeit, in der in den USA eine strikte Rassentrennung gelebt wurde, waren auf Mattesons Fotos aus Kuba – unverständlich für US-Amerikaner – gemischte Schulklassen, Familien und Ehepaare zu sehen. Aus dem Werk Mattesons spricht Sympathie für das besuchte Land und die dort lebenden Menschen.⁴ Dies könnte auch einer der Gründe dafür sein, dass das Magazin *Leslie's Weekly* nur sieben der Fotos von Matteson veröffentlichte.⁵

Zwischen 1905 und 1907 erreichte Matteson in den USA einen höheren Grad an Bekanntheit, hielt Lichtbildvorträge über seine Reisen, verkaufte Postkarten mit seinen Motiven und veröffentlichte zehn Kurzbeiträge in Zeitschriften.



„Mexiko Trapiche“ (Zuckerfabrik) (1920)

1907 verbrachte er zehn Monate in Mexiko und war überwältigt von der Vielfalt des Landes. Wie auch auf seiner zweiten Mexikoreise 1920 dokumentierte er, was er sah: Pilger, Lastenträger, Wäscherinnen, Marktfrauen, Töpfer, Ziegelei- und Hafenarbeiter, Stierkämpfe, städtische Architektur, archäologische Bauten, Vulkankrater, Landschaften. Auf dieser Reise entstanden über 2.000 Fotografien.

Von 1909 bis Anfang 1920 zog sich Matteson aus dem Geschäft als reisender Fotograf zurück. Zwar hatte er zu diesem Zeitpunkt über 400 Fotografien an Zeitschriften verkauft und 18 Kurzbeiträge veröffentlicht, aber es ist zu vermuten, dass seine finanzielle Situation doch sehr unsicher war. Er ging nach Milwaukee und arbeitete dort als Buchhalter.

1920 brach Matteson dann erneut als Fotograf nach Mexiko auf, verstarb jedoch bereits sieben Monate später. Er war mit Freunden auf den 5.462 m hohen Popocatepetl gestiegen, und als er beim Abstieg einer Gruppe von Studenten begegnete, wagte er mit diesen den Aufstieg ein zweites Mal, um die Gruppe auf dem Gipfel zu fotografieren. Dieser zweifache Aufstieg war zu viel für seine Lungen: er starb einen Tag später, am 26. Oktober 1920, in Mexiko-Stadt an einer Lungenembolie. Auf einem in seinem Hotelzimmer aufgefundenen, aber nie abgeschickten Telegramm hatte er vermerkt „my lungs are gone“ (Angaben zur Biographie nach Casagrande/Bourne 1983; Debroise 2001; Galván 2011; Masuoka 1988).

Seitdem gerieten Mattesons Aufnahmen, die zu Lebzeiten in *The Cosmopolitan*, *New York Herald*, *Leslie's Weekly*, *Overland Monthly*, *The Pacific Monthly*, *Sunset* und anderen Zeitschriften in den USA erschienen waren (Aguilar Ochoa 1999: 13; Masuoka 1988: 34; Naggar/Ritchin 1993: 300), in Vergessenheit. Allerdings haben seine expressiven Fotos wohl auch den berühmten deutsch-mexi-

kanischen Fotografen Hugo Brehme (1882-1954)⁶ beeindruckt, der einige der 1920 in Mexiko entstandenen Bilder nach Mattesons Tod aufkaufte und unter eigenem Copyright vertrieb. Dies mag dazu beigetragen haben, dass der Name Matteson neben dem von Brehme verblasste. Abzüge Brehmes in verschiedenen Sammlungen (u. a. im Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) und im *Archivo Casasola* der *Fototeca Nacional* des mexikanischen *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, INAH) weisen den Stempel „Negative by Sumner W. Matteson“ auf.⁷

Der Großteil der von Matteson angefertigten Aufnahmen ist heute im Besitz des *Science Museum of Minnesota* (Saint Paul), des *Milwaukee Public Museum* (Wisconsin), des *Field Museum of Natural History* (Chicago) und der *Smithsonian Institution* (Washington).

Die Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts

Das IAI besitzt eine vergleichsweise kleine Sammlung von Fotos. Es handelt sich um 51 Schwarz-Weiß-Fotografien mit 49 Motiven. Die Motive beinhalten sowohl 34 Aufnahmen von Land- und Ortschaften, z. B. in Hidalgo und Sinaloa, als auch 15 Personenaufnahmen, von Land- und Fabrikarbeitern.

Anhand der am IAI vorliegenden Fotos kann man ein ausgewogenes Interesse des Fotografen Matteson sowohl an Landschaften als auch an den Menschen und deren Leben erkennen. Personen wurden von ihm bevorzugt als Momentaufnahme während ihrer alltäglichen Arbeit festgehalten; darunter Arbeiter auf dem Feld, Arbeiter in einer Zuckerfabrik, Ziegelei oder Töpferei, Stierkämpfer, oder Wäscherinnen an einem Fluss.

Mattesons Landschaftsaufnahmen sind oft sehr malerisch komponiert. Er verbindet sie entweder mit schein-



Wäscherinnen an einem Fluß, Xochimilco (1920)

bar zufällig ins Bild laufenden Personen, wie beim *Acueducto de los Remedios*, oder sie sind rein statischer Natur. Der Aquädukt war ein beliebtes Motiv für professionelle Fotografen und ist auch von Hugo Brehme aufgenommen worden. Die tatsächliche Urheberschaft einiger dieser Aufnahmen ist heute umstritten.

Die im IAI erhaltenen Abzüge sind von guter Qualität, nur einige der Aufnahmen sind leicht verblasst.⁸ Hermann B. Hagen (1889-1976), ein Geograph, der 1927 im Auftrag des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung nach Mexiko reiste, erwarb diese Fotografien in Mexiko-Stadt von Hugo Brehme, der nach dem Tod von Matteson einen Teil seiner Negative und Abzüge übernommen hatte. Es handelt sich um Aufnahmen von Mattesons zweiter Reise nach Mexiko aus dem Jahr 1920. Auf der Rückseite der Fotografien finden sich verschiedene Angaben, sowohl von Hagen⁹ als auch von Matteson¹⁰ und Brehme¹¹, die auf die eigentliche Herkunft der Bilder hinweisen. Auch wenn sich Hagen hinsichtlich der Jahreszahl der Entstehung der Fotos getäuscht hat, so verdanken wir seinem Hinweis und der vergleichenden Betrachtung der Bildinformationen eine spannende Fragestellung für die weitere Forschung: Welche Fotos aus dem Bestand von Hugo Brehme sind dem Fotografen Matteson zuzuordnen?

¹ „Have no idea of where I am going or why except to get all I can“. Matteson in einem Brief an George Dorsey im Dezember 1906, kurz vor seiner Abreise nach Mexiko (Casagrande/Bourns 1983: 24).

² Auch die Beschriftung der Rückseiten einiger seiner Aufnahmen ist ein Beleg dafür. Lange szenarische Beschreibungen nehmen die Hälfte der Rückseiten ein.

³ Der Dokumentarfilm *Una mirada amistosa* von Octavio Cortázar (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, 1987) berichtet über diese Reise.

⁴ Die in Kuba zu dieser Zeit ebenfalls vorhandene Rassentrennung und die großen sozialen Unterschiede wurden von Matteson hingegen nicht thematisiert.

⁵ Insgesamt sind nur 14 der über 650 Fotos in Veröffentlichungen nachgewiesen worden (Casagrande/Bourns 1983: 16-17; Galván 2011: 434).

⁶ Zu Hugo Brehme siehe den Beitrag von Friedhelm Schmidt-Welle in diesem Band.

⁷ Vergl. dazu Mayra Mendoza 2002/03: 42.

⁸ Dank der Unterstützung der Freunde des IAI e.V. konnten diese Aufnahmen digitalisiert werden und stehen unter der Signatur N-0079 für die Wissenschaft zur Verfügung.

⁹ Auf die Rückseite aller Fotos hat Hermann B. Hagen in Maschinschrift den Vermerk gesetzt: „Aufnahme von Sumner W. Matteson, vermutlich aus der Zeit zwischen 1890 und 1910 stammend. Erhalten 1927 von Photograph Hugo Brehme, México, D.F., der die im Nachlass Matteson's vorhandenen Bilder erwarb“. Außerdem hat er die meisten Fotos mit handschriftlichen Bildinformationen versehen.

¹⁰ Einen kleinen Teil der Fotos (etwa 16) hat Matteson auf der Rückseite handschriftlich mit in Tinte geschriebenen Bildinformationen in englischer Sprache versehen; den meisten Texten setzte er eine Zahl vorweg, der er manchmal das Zeichen „#“ voranstellte. Auf 39 Fotos befindet sich ein Eigentumsstempel in blauer Tinte: „Negative by Sumner W. Matteson“.

¹¹ Hugo Brehme versah 44 Fotos mit einem schwarzen Eigentumsstempel: „Hugo Brehme.- México, D.F., 5 de Mayo, 27 – Apartado, 5253, Es propiedad. – Copyright.“



Acueducto de Los Remedios, Estado de México (1920)

Literaturverzeichnis:

- AGUILAR OCHOA, Arturo (1999): "Fotorreporteros viajeros en México". In: *Alquimia*. Año 2, Nr. 5, 7-15.
- CASAGRANDE, Louis B./BOURNS, Phillips (1983): *Side trips: The Photography of Sumner W. Matteson, 1898-1908*. Milwaukee : Milwaukee Public Museum
- DEBROISE, Olivier (2001): *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- GALVÁN, Raúl C. (2011): "Photographs of early twentieth-century Cuba by Sumner W. Matteson". In: *Hispanic Research Journal*. Vol. 12, Nr. 5, 417-437.
- MASUOKA, Susan N. (1988): "En busca del tío Sumner". In: *Américas*. Vol. 40, Nr. 4, 34-37 u. 62-63.
- MENDOZA AVILÉS, Mayra (2002/03): "La colección Hugo Brehme". In: *Alquimia*. Año 6, Nr. 16, 41-43.
- NAGGAR, Carole/RITCHIN, Fred (Hg.) (1993): *México through foreign eyes, 1850-1990*. New York: Norton.



„Mexiko D.F., Guadalupe Hidalgo“ (1920)



Karmeliterkloster, Desierto de los Leones, Estado de México (1920)



An Bord der „M.S. Mazatlán“, Blick auf den Hafen von La Paz, Baja California (1920)

„SPEZIALITÄT: ANSICHTEN MEXIKOS“ – HUGO BREHME (1882-1954)

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE

Der Titel dieses Aufsatzes ist dem Briefkopf eines Schreibens von Hugo Brehme an eine Nichte entnommen. Dort heißt es: „Hugo Brehme / Fotograf / Mexiko-Stadt / Spezialität: Ansichten Mexikos, Postkarten, Vergrößerungen / Arbeiten für Amateure / Import von Artikeln der Branche“¹ (Nungesser 2004b: 23). Der am 3. Dezember 1882 in Eisenach geborene Brehme ist zum Zeitpunkt der Entstehung des Briefes 1946 ein erfolgreicher Kleinunternehmer in Sachen Fotografie mit eigenem Studio im historischen Zentrum von Mexiko-Stadt. Doch bis dahin war es ein langer Weg.

Brehme absolvierte Ende des 19. Jahrhunderts in Erfurt eine Ausbildung zum Fotografen, musste aber bald feststellen, dass es vor Ort erhebliche Konkurrenz und kaum Erfolgsaussichten gab. Er schließt sich deshalb einer Expedition in die deutschen Kolonien in Afrika an (1900-1901) und bereist 1905-1907 erstmals Mexiko. 1908 siedelt er schließlich nach der Heirat mit Auguste Hartmann nach Mexiko über und verdingt sich hier als Mitarbeiter des deutschen Fotografen Brinckmann und später wahrscheinlich bei der Fotoagentur von Agustín Víctor Casasola. Bereits 1912 eröffnet er das erste eigene Fotostudio (Frost 2004: 44).

1923 hält er sich längere Zeit in Deutschland auf und überwacht dort die Drucklegung seiner ersten beiden im Eigenverlag erscheinenden Fotobände: *Das malerische Mexiko* sowie die spanische Fassung *México pintoresco* (Nungesser 2004a: 56). Zwei Jahre später publiziert er im Verlag Ernst Wasmuth in Berlin *Mexiko. Baukunst, Landschaft, Volksleben*; von diesem Band erscheinen noch im

selben Jahr spanische, englische und französische Fassungen. 1928 kauft Brehme ein Atelier und richtet das Studio „Fotografía Artística Hugo Brehme“ ein. Der Name des Ateliers deutet auf das Selbstverständnis des Fotografen hin: er versteht sich als Künstler – zu einer Zeit, als die Debatte um den möglichen Kunstcharakter von Fotografie längst nicht entschieden ist. Gleichzeitig sieht er aber keinen Widerspruch zwischen ästhetischem Anspruch und der breit angelegten Vermarktung seiner Bilder im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks. Es darf deshalb nicht verwundern, dass Brehme einerseits Fotobände mit hohem künstlerischem Anspruch gestaltet, andererseits aber (zum Teil retuschierte bzw. beschnittene) Aufnahmen an Zeitschriften und Zeitungen veräußert – darunter auch das *National Geographic Magazine* – sowie massenhaft Postkarten herstellt, die er in der Hauptsache an Touristen verkauft.

Ab 1929 werden Brehmes künstlerische Ambitionen belohnt, er erhält verschiedene Preise, u. a. bei der Weltausstellung in Sevilla sowie beim Fotowettbewerb der Portland-Zementfabrik. Bei einem Brand im Atelier gehen 1930 Teile seines bis dato geschaffenen fotografischen Werkes verloren; vieles ist aber durch die Buchveröffentlichungen erhalten geblieben. 1951 nimmt Brehme die mexikanische Staatsbürgerschaft an. Drei Jahre später stirbt er in Mexiko-Stadt. 2003 wird die Brehme-Sammlung der *Fototeca Nacional* (Nationale Fotothek) Mexikos in das Programm „Gedächtnis der Welt“ der UNESCO aufgenommen. Heute gibt es eine ganze Reihe von Institutionen, die Negative und Abzüge von Brehmes Fotos beherbergen: die bedeutendsten Bestände finden sich



Palast der schönen Künste, Mexiko-Stadt (ca. 1932)

in der Nationalen Fotothek Mexikos mit einem Bestand von mehreren Tausend Fotografien, dem Museum Franz Mayer in Mexiko-Stadt, der Fotostiftung Schweiz in Winterthur, dem Museum für Völkerkunde Hamburg sowie dem Ibero-Amerikanischen Institut (IAI).

Hugo Brehme deckt mit seinen fotografischen Arbeiten eine Reihe von Genres ab. Vorherrschend sind Architektur, Landschaftsaufnahmen, Dokumentarfotografie und Straßenfotografie, wobei letztere aufgrund der technischen Möglichkeiten nicht die Spontaneität späterer Arbeiten des Genres aufweist, oft handelt es sich vielmehr um gestellte Szenen. Auch wenn anzunehmen ist, dass der Fotokünstler sich – schon allein aus wirtschaftlichen Gründen – auch der Porträt- und Studiofotografie in größerem Umfang widmete, ist von diesen Genres im Bestand der Sammlungen doch verhältnismäßig wenig erhalten geblieben. Sein Hauptaugenmerk galt wie gesagt den „Ansichten Mexikos“, sowohl was die Geographie des Landes und die architektonischen Attraktionen (präkolumbische Ruinen; Kirchen der Kolonialzeit; zeitgenössische Gebäude in Mexiko-Stadt) als auch das Alltagsleben auf den Straßen oder bei der Arbeit sowie Milieustudien eines ganz überwiegend agrarischen, präindustriellen Landes betrifft.

Insbesondere seine Landschaftsaufnahmen, in geringerem Maße auch die Fotografien präkolumbischer und kolonialzeitlicher Architektur, stehen dem Pictorialismus nahe und schaffen so den Eindruck eines zeitlosen, ahistorischen Raumes, der durch die in den Fotobänden angewandte Sepiatönung noch verstärkt wird. Dies lässt sich besonders anschaulich an den Aufnahmen mexikanischer Vulkane nachvollziehen, die zu den bevorzugten Motiven in Brehmes Schaffen gehören. Werden in diese Fotografien noch Menschen drapiert, welche das Gigantische der Natur durch die ungleichen Proportionen unterstreichen, so entsteht ein Bild des ewigen, unverän-

derlichen, ja nahezu mystischen Mexiko, das auch in der europäischen und US-amerikanischen Literatur der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts seine Entsprechung findet (Schmidt-Welle 2011). Dabei muss man allerdings auch berücksichtigen, dass das Inszenierte vieler Menschendarstellungen den technischen Gegebenheiten, sprich den notwendigerweise langen Belichtungszeiten geschuldet ist.

Brehme steht mit der einer exotistischen Sicht Mexikos verpflichteten Bildsprache (Rodríguez 2004: 28) keineswegs allein da. Vielmehr knüpft er an die Fotografie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu Mexiko an, aber indirekt auch an den europäischen Orientalismus, wie er sich besonders seit der Expedition Napoleons nach Ägypten herausgebildet hatte. Er eignet sich das Fremde in der Gesamtschau und mit romantisch anmutender Idealisierung an – allerdings ohne jemals erotische Eroberungsfantasien zu transportieren, wie dies andere orientalistische Fotografen, unter ihnen auch Brehmes unmittelbarer Vorläufer Charles B. Waite, in ihren Mexikobildern tun. Vielmehr lässt sich in den Fotografien Brehmes, trotz seiner Liebe zum Land, dem er seinen beruflichen Erfolg nahezu ausschließlich verdankte (nur ein Bruchteil seiner erhaltenen Lichtbilder enthält nicht-mexikanische Motive), eine gewisse Distanz zur lokalen Bevölkerung erschließen, die nicht allein auf die technische Notwendigkeit der Inszenierung zurückzuführen sein dürfte, sondern für die vielleicht auch Mentalitätsunterschiede eine Rolle spielen.

Brehme ist kein politischer Fotograf, seine Bilder entstehen nicht als soziale Anklage von Missständen, auch wenn diese bisweilen durch die bloße Dokumentation der Realität sichtbar werden. Trotzdem tut man ihm Unrecht, wenn man ihm – wie in der Kritik seiner Bildproduktion nahezu durchgängig geschehen – abspricht, die soziale Wirklichkeit darzustellen. Davon, dass er sich



Straße in Amecameca, Estado de México (ca. 1925)

dieser Wirklichkeit stellt, sprechen in erster Linie seine zahlreichen fotografischen Zeugnisse der mexikanischen Revolution in Mexiko-Stadt sowie den Bundesstaaten Morelos und Veracruz. Sie stellen ein eindrucksvolles Zeugnis der militärischen Auseinandersetzungen sowie der durch die Revolution verursachten Zerstörungen dar. Die Revolutionsfotografien sind kürzlich in einer Wanderausstellung in Mexiko (2009-2010) einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden (Cabrera Luna et al. 2009). Sie wurden darüber hinaus im April/Mai 2014 im Ibero-Amerikanischen Institut gezeigt.

Aber auch bei diesen Fotos gilt, dass Brehme eine gewisse Distanz zu seinen Sujets wahrt. Es entstehen nur wenige Bilder von Getöteten, und die verkohlten Leichen, die andere zeitgenössische Fotografen von den Ereignissen der *Decena trágica* („Tragische zehn Tage“) im Februar 1913 in Mexiko-Stadt aufnahmen, wird man bei ihm vergebens suchen. Die Tatsache, dass die Revolutionsfotos bis heute weniger bekannt sind als Brehmes Landschafts- und Architekturaufnahmen, hängt damit zusammen, dass er selbst sie nicht in seine in den 1920er Jahren publizierten Bildbände aufgenommen hat, sicher aber auch damit, dass sie sich weniger für die Vermarktung an Touristen eigneten, die sein Geschäft besonders in den 1920er und 1930er Jahren – auf dem Höhepunkt des Booms der internationalen Mexiko-Begeisterung – wesentlich prägte.

Lediglich seine Porträts einiger Revolutionshelden (die Gebrüder Zapata, Francisco „Pancho“ Villa, Francisco I. Madero) erzielten schnell einen größeren Bekanntheitsgrad. Das berühmteste Porträt von Emiliano Zapata, das Kultstatus erreichte und bis heute in Mexiko millionenfach – ohne Hinweis auf den Fotografen – verkauft wird, wurde lange Zeit Brehme zugeschrieben. Es stammt allerdings nicht von ihm, sondern von einem US-amerikanischen Fotografen, wie Mayra Mendoza unlängst nachgewiesen hat (Mendoza Avilés 2009). Zu jener Zeit war es

allerdings üblich, dass Fotografen bzw. Agenturen Fotos aufkauften und diese unter eigenem Namen ohne Hinweis auf den Urheber (und meist auch ohne Vergütung desselben) kommerziell reproduzierten. So wurden viele Brehme-Fotos unter dem Namen der Agentur Casasola vermarktet, und Brehme wiederum veröffentlichte Aufnahmen anderer Fotografen (darunter z. B. diejenigen von Sumner W. Matteson). Es zeugt von Brehmes bereits erwähntem Selbstverständnis als künstlerischer Fotograf, dass er in Einzelfällen auch bei den Revolutionsfotos nicht vor Retuschen oder gar Montagen zurückschreckt, die ästhetische Komponente folglich stärker gewichtet als die historisch-dokumentarische Exaktheit. Als Reportagefotograf hat sich Brehme ganz sicher nicht verstanden.

Hugo Brehmes Fotografien – vor allem die frühen – sind für ihre Zeit von hervorragender technischer Qualität. Zum einen ist das darauf zurückzuführen, dass er sehr gute Kameras und ebensolches Filmmaterial verwendete, das er größtenteils aus Deutschland importierte, zum anderen auf seinen sorgsamsten Umgang mit den Materialien und seine spezifischen Kenntnisse bei der Entwicklung. Aber seine Aufnahmen sind nicht nur von technisch hoher Qualität. Brehme hat darüber hinaus ein „fotografisches Auge“, den Blick für eine Vielfalt interessanter Sujets und ein Talent für ästhetisch ansprechende Kompositionen. Viele seiner Bilder sind durchkomponiert und inszeniert, sie folgen der Drittel-Regel oder dem Goldenen Schnitt, was ihnen einen Effekt der Ausgewogenheit und Harmonie verleiht. Die Außenaufnahmen, die das Gros seines Schaffens bilden, erscheinen im Vergleich mit den wenigen Studioporträts gelungener, Brehme weiß mit dem Licht hier besser umzugehen als im Studio; das lässt sich vor allem an den *Available-Light*-Porträts ablesen. Seine Fotografien archäologischer Objekte in Innenräumen erscheinen im Vergleich mit den Aufnahmen präkolumbischer Architektur eher lieblos.



Der Vulkan Ixtaccíhuatl von Amecameca aus gesehen (ca. 1925)

Brehme entwickelt eine durchaus eigenständige Bildsprache innerhalb der pictorialistischen Tradition, orientiert sich allerdings stets an den Notwendigkeiten der Vermarktung, die er im Übrigen hervorragend beherrscht. Vom Pictorialismus rückt er allerdings auch dann nicht ab, als er in Kontakt mit Fotografen der Avantgarde wie Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston und Tina Modotti kommt, die zum Teil bei ihm ihre Materialien kaufen und Anfang der 1920er Jahre gerade die radikale Abkehr von einer an der impressionistischen Malerei angelehnten Fotografie vollziehen und den fotografischen Realismus der *straight photography* postulieren. Aufnahmen wie diejenige des Revolutionsführers Salazar (Cabrera Luna et al. 2009: 127) oder die Aufnahme eines Geländes in Mexiko-Stadt, in der das Licht abstrakte Formen herausbildet, könnten ein Hinweis auf Brehmes Auseinandersetzung mit der neuen Strömung sein, sie bleiben jedoch die Ausnahme.

Bereits nach dem Ersten Weltkrieg setzt der Niedergang des Pictorialismus ein, nach dem Zweiten Weltkrieg ist er unauffhaltsam. Da Brehme diesem Stil aber zeitlebens verpflichtet bleibt, verblasst sein Ruhm, auch wenn er sich ökonomisch trotz des Rückgangs der Postkartenverkäufe aufgrund der anderen Zweige seines Geschäftes keine großen Sorgen machen muss. Den Übergang von der Schwarzweißfotografie zum Farbfilm vollzieht Brehme ebenso wenig wie die Umstellung auf Kleinbildfilm und -kameras, die den Boom der Reportage- und Reisefotografie nach dem Zweiten Weltkrieg auslösen. Die Umstellung auf Farbfilm sollte seinem einzigen Sohn Arno vorbehalten bleiben, der sich der Werbefotografie widmet und das Postkartengeschäft des Vaters nach dessen Tod aufgibt (Frost 2004: 54).

Die Sammlung der Fotografien Hugo Brehmes am Ibero-Amerikanischen Institut enthält ca. 500 (Glasplatten-) Negative sowie Abzüge. Teilweise handelt es sich dabei

um *vintage prints*, allerdings ist dies im Einzelfall schwer nachzuweisen, da alle Aufnahmen grundsätzlich undatiert sind. Aufgrund von Brehmes Buchpublikationen und dem Zeitpunkt der Erwerbung der Materialien durch das Institut lassen sich die Aufnahmedaten allerdings eingrenzen. Sie wurden überwiegend in den 1910er und 1920er Jahren produziert. Darüber hinaus besitzt das Institut die von Brehme selbst herausgegebenen Fotobücher sowie Kataloge späterer Ausstellungen und Sekundärliteratur. Die Bestände des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) enthalten weitgehend einen thematischen Querschnitt des Schaffens von Brehme; es fehlen allerdings mit wenigen Ausnahmen Bilder der mexikanischen Revolution. Die Sammlung bietet auch heute noch eine wertvolle Quelle nicht nur für Kultur- und Architekturhistoriker. Vielmehr stellt sie auch für den Fotografiebegeisterten und den Fotohistoriker aufgrund der ästhetisch gelungenen Kompositionen und der technischen Qualität der Aufnahmen ein lohnendes Objekt der Betrachtung und wissenschaftlichen Analyse dar.

¹ Übersetzung des Autors.



Vorplatz der Kirche auf der Pyramide in Cholula, Puebla, mit Blick auf die Vulkane Popocatepetl und Ixtaccíhuatl (nach 1925)

Literaturverzeichnis (Auswahl):

BREHME, Hugo (1923a): *Das malerische Mexiko*. Berlin: Eigenverlag.

— (1923b): *México pintoresco*. Mexiko-Stadt: Eigenverlag.

— (1928): *Mexiko. Baukunst, Landschaft, Volksleben*. Berlin: Ernst Wasmuth.

— (1992): *Pueblos y paisajes de México*. Mexiko-Stadt: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa/Banco Nacional de Comercio Interior.

— (1995): *México, una nación persistente. Hugo Brehme, fotografías*. Mexiko-Stadt: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Franz Mayer/Miguel Ángel Porrúa.

CABRERA LUNA, Claudia/MENDOZA AVILÉS, Mayra/SCHMIDT-WELLE, Friedhelm/SPITTA, Arnold (Hg.) (2009): *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana/Hugo Brehme und die mexikanische Revolution*. Mexiko-Stadt: Deutscher Akademischer Austauschdienst/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Carbón4.

FROST, Susan Toomey (2004): "Die Postkarten von Hugo Brehme/Las postales de Hugo Brehme". In: Nungesser, Michael (Hrsg.): *Hugo Brehme 1882-1954. Fotograf/Fotógrafo. Mexiko zwischen Revolution und Romantik/México entre revolución y romanticismo*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Willmuth Arenhövel, 44-55.

MENDOZA AVILÉS, Mayra (2009): "El Zapata de Brehme: análisis de un caso". In: *Alquimia*, 12, 36, 83-85.

NUNGESSER, Michael (2004a): "Brehmes Mexiko in Büchern und Zeitschriften/El México de Brehme en libros y revistas". In: ders. (Hrsg.): *Hugo Brehme 1882-1954. Fotograf/Fotógrafo. Mexiko zwischen Revolution und Romantik/México entre revolución y romanticismo*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Willmuth Arenhövel, 56-79.

— (Hg.) (2004b): *Hugo Brehme 1882-1954. Fotograf/Fotógrafo. Mexiko zwischen Revolution und Romantik/México entre revolución y romanticismo*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Willmuth Arenhövel.

RODRÍGUEZ, José Antonio (2004): "Hugo Brehme. Schöpfer eines nationalen Bildprogramms/Hugo Brehme. La construcción de un imaginario nacionalista". In: Nungesser, Michael (Hg.): *Hugo Brehme 1882-1954. Fotograf/Fotógrafo. Mexiko zwischen Revolution und Romantik/México entre revolución y romanticismo*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Willmuth Arenhövel, 28-43.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2011): *Mexiko als Metapher. Inszenierungen des Fremden in Literatur und Massenmedien*. Berlin: edition tranvía.



Sportplatz (Mexiko-Stadt?) (1920er Jahre)

ALS OHLSEN SEINE MÜTZE VERGASS – BILDER EINER DEUTSCH-CHILENISCHEN ROBINSONADE

KRISTY SCHANK

Die Bavaria-Fanck-Chile-Expedition führt den deutschen Regisseur Arnold Fanck 1939 nach Chile zum Dreh seines letzten großen Spielfilms „Ein Robinson – Das Tagebuch eines Matrosen“. Die aufwändige Expedition ist in ihrer Durchführung beeindruckend. Und sie führt nur kurz vor Kriegsausbruch Personen zusammen, deren Biografien ein lebendiges Bild des damaligen deutsch-chilenischen Kontexts widerspiegeln.

Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm

Arnold Fanck kommt am 6. März 1889 als Sohn des Zuckerindustriellen Friedrich Fanck und dessen Ehefrau Ida, geborene Paraquin, im pfälzischen Frankenthal zur Welt. Nach Abschluss des Gymnasiums in Freiburg im Breisgau studiert er an der Universität Zürich Geologie. Die Geologie und die Leidenschaft für Skisport führen Fanck immer wieder in die Alpen. Fanck wird zunächst in Fotografie ausgebildet (Holba et al. 1984: 88). Schnell kommt er unter der Anleitung des Freiburger Kameramanns Sepp Allgeier zum Film. Beide drehen 1919 den ersten Skifilm „Das Wunder des Schneeschuhs“.

Fanck gründet die Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH und dreht in den 1920er und 30er Jahren zahlreiche Filme, mit denen er ein neues Genre begründet, den „deutschen Bergfilm“ (Holba et al. 1984: 88). Rapp charakterisiert die deutschen Bergfilme als zwischen 1924 und 1940 von deutschen Firmen und für ein deutsches Publikum produzierte Spielfilme, die in den Alpen spielen (Rapp 1997: 7). Weitere Autoren von deutschen Berg-

filmen sind die Fanck-Schüler Leni Riefenstahl und Luis Trenker. Technisch zeichnen sich die Filme durch einen aufwändigen und authentischen Dreh an Originalschauplätzen im Hochgebirge aus. Der Regisseur verlangt nicht selten physische Kraftakte von Crew und Darstellern. Die Handlung rückt dabei in den Hintergrund. Die bedeutendsten Fanck-Filme sind „Im Kampf mit dem Berge“ (1921), „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ (1929), „Stürme über dem Mont Blanc“ (1930) und „Der weiße Rausch“ (1931).

Fancks Filme bleiben nicht ohne Auswirkung auf den wachsenden alpinen Tourismus und beschenken den später von den Nationalsozialisten gleichgeschalteten Freizeitorganisationen wie dem Deutschen Alpenverein e.V. einen regen Zulauf (Bendler 2011: 514). Die Naturaufnahmen und die heldenhaften Protagonisten eignen sich hervorragend als Propaganda für das nationalsozialistische Ideal des modernisierungsfeindlichen, mit seinem Heimatboden verwurzelten, gesunden Menschen.

Die wissenschaftliche Literatur zu Arnold Fanck beschäftigt sich nahezu ausschließlich mit dem Genre des klassischen Bergfilms. Sie konzentriert sich auf die Frage, wie Fanck und seine Filme in der Weimarer Republik und im Kontext des aufkommenden Nationalsozialismus zu bewerten sind (Amann/Gabel/Keiper 1992; Schenk 2008).

Nahezu unbeschrieben hingegen ist sein letzter großer Film. Zur Bavaria-Fanck-Chile-Expedition 1939 nach Südamerika und den beiden daraus hervorgegangenen Werken, dem Spielfilm „Ein Robinson – Das Tagebuch ei-



In der Cumberland Bucht sank 1915 die Dresden. Hier beginnt Fancks Film „Ein Robinson“.
(1939)

nes Matrosen“ und der Dokumentation „Von Patagonien nach Feuerland“, gibt es so gut wie keine Sekundärliteratur. Im Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) befinden sich 49 Schwarz-Weiß-Fotografien von der Expedition. Die Fotos zeigen verschiedene Drehorte und Szenen, die im Film „Ein Robinson“ zu sehen sind. Auch tauchen diese teilweise in den Presseheften zum Film auf. Die hier getroffene Auswahl zeigt vor allem die Vielfalt an landschaftlichen Beschaffenheiten, mit denen die Filmexpedition in Chile zu tun hatte.

Weitere Auskunft über das Unterfangen liefern insbesondere Pressehefte zum Film und das Drehbuch, das in der Bibliothek der Deutschen Kinemathek eingesehen werden kann. Der eigentliche Fanck-Nachlass wurde 1996 von dessen Enkel Matthias Fanck an das Münchner Film-museum gegeben. Ein Teil davon war 1997 dort in einer umfangreichen Ausstellung zu sehen.

Der Film „Ein Robinson“

Anfang 1938 ist Fanck ohne Aufträge und wendet sich in einem Brief persönlich an den Reichspropagandaminister Goebbels. Daraus ergibt sich ein Regievertrag mit der Bavaria Filmkunst GmbH (Horak 1997: 60).

Die Idee für den Film basiert auf der wahren Geschichte des deutschen Matrosen der SMS Dresden Karl Hugo Weber. Die Dresden sinkt im März 1915 nach Seegefechten mit der englischen Marine an der chilenischen Küste. Die Besatzung wird auf der Insel Quiriquinia vor Concepción interniert.¹ Einigen Offizieren gelingt kurze Zeit später die Flucht. Weber kehrt erst 1921 nach Deutschland zurück. Hier besorgt er sich eine Ausrüstung und bereitet sich auf einen längeren Aufenthalt in Chile vor. Er lässt sich auf der Isla Más a Tierra des Juan-Fernández-Archipels nieder. Das ist der Ort, an dem der englische Mat-

rose Alexander Selkirk von 1704 bis 1709 lebte, dessen Geschichte Daniel Defoe zu seinem Roman „Robinson Crusoe“ inspirierte. Die Insel wird später in Isla Robinsón Crusoe umbenannt. In Deutschland ist Weber als „Berliner Robinson“ bekannt und Inhalt journalistischer Berichterstattung. Dadurch kommt es zu Korrespondenzen und zur Heirat mit der deutschen Arzttochter Johanna Stade. Gemeinsam leben sie knapp 30 Jahre in Chile.

Der Film „Ein Robinson – Das Tagebuch eines Matrosen“ greift die Geschichte von Weber mit der Person des Obermatrosen Carl Ohlsen, gespielt von Herbert A. Böhme, auf. Die Mannschaft des Kreuzers Dresden versenkt ihr Schiff in der chilenischen Cumberland-Bucht, damit es nicht den Engländern in die Hände fällt. Vier Männer sterben und die restliche Besatzung kommt in chilenische Gefangenschaft. Nach drei Jahren flieht die Mannschaft und kehrt nach Deutschland zurück. Im Kieler Hafen angekommen, werden die Soldaten der Kaiserlichen Marine von meuternden Soldaten und aufgebrachten Arbeitern verhöhnt. Ohlsen erfährt zudem die persönliche Schmach, dass seine Frau in der Zwischenzeit einen anderen Mann geheiratet hat und sein Sohn ihn nicht als Vater anerkennt. Er kehrt daraufhin auf die Robinson-Insel zurück und beginnt sich durch Ackerbau, Viehzucht und Jagd eine eigene Existenz aufzubauen. Jahre später erfährt „Robinson“ über Rundfunk von den politischen Veränderungen im nationalsozialistischen Deutschland und dass seine ehemaligen Kameraden sich mit einer neuen „Dresden“ aufmachen, um ihn zu suchen. Nach erstem Scheitern schlägt er sich durch die raue südchilenische Landschaft zu dem Schiff durch und wird in die Mannschaft, in der sich mittlerweile auch sein Sohn befindet, aufgenommen.



Im Film baut sich Ohlsen auf der Robinson Crusoe Insel eine neue Existenz auf. (1939)

Die Bavaria-Fanck-Chile-Expedition

Im September 1938 startet die Bavaria-Fanck-Chile-Expedition. Insgesamt besteht die Filmexpedition aus rund einem Dutzend Leuten und 250 alphabetisch geordneten Materialkisten. Auch Fancks Familie reist mit nach Chile: Sein zwanzigjähriger Sohn Arnold Ernst Fanck jun. fungiert als Kameraassistent; seine zweite Frau Lisa Kind und ihr gemeinsamer fünfjähriger Sohn Hans treffen in Chile immer wieder mit der Filmcrew zusammen.

Für die Fotos ist Robert Gerstmann, der offizielle Fotograf der Bavaria-Fanck-Chile-Expedition, verantwortlich. Die hier abgedruckten Fotos sind mit großer Wahrscheinlichkeit Gerstmann zuzuordnen.

Robert, oder Roberto M. Gerstmann Henckel, ist gelernter Elektroingenieur aus Deutschland, der 1924 nach Brasilien reist. Bereits auf der Überfahrt beginnt er seine 40 Jahre andauernde Fotografentätigkeit in Südamerika (Odone 2009: 16-17). Er lebt vor allem in Santiago de Chile, ist aber, finanziert durch seine Ingenieurstätigkeiten, als Fotograf ständig auf Reisen und erweitert sein künstlerisches Werk in Bolivien (1928), Chile (1932) und Kolumbien (1951). Seine Fotografie besticht durch eine dokumentarische Ästhetik und konzentriert sich, nahezu geografisch, auf Landschaften, ländliche und städtische Szenen. Seine Bilder sind puristisch und klar definiert mit der Landschaft als Hauptsubjekt (Alvarado/Möller 2009: 155-156).

Die gesamte achtmonatige Expedition verfügt nur über ein knappes Budget. In Übersee fördert die chilenische Regierung das Vorhaben. Das Filmteam erhält freie Zugtickets für das chilenische Eisenbahnnetz und einen Kreuzer für die Überfahrt vom Festland zu den Juan-Fernández-Inseln.

Für den Filmdreh war die Isla Más a Tierra eher problematisch:

„Meine erste Besichtigung der Insel brachte mir eine schwere Enttäuschung. Sie war fast ganz von Urwald überwachsen. An sich eine ganz hübsche Landschaft, aber besondere Motive, mit denen ich hätte wirken können, gab es nicht. [...] Es zeigte sich als verhängnisvoller Fehler, nur aus einer Art Echtheitsfimmel auf diese wirkliche Robinsonsinsel zu gehen, anstatt es so zu machen, wie der Dichter Defoe – die Geschichte auf eine der Inseln in der Karibischen See zu verlegen, wo bildlich viel mehr zu holen gewesen wäre.“ (Fanck 1973: 367)

Fanck schreibt daraufhin das Drehbuch um: Ohlsen sieht die herannahende neue Dresden, die ihn abholen will und beschließt, noch schnell seine Matrosenmütze von der alten Dresden zu holen. Daraufhin verpasst er das Schiff am Strand. Um seine Mannschaft einzuholen, begibt er sich mit seinem kleinen Holzboot zur See und wird durch einen Sturm weitab nach Süden getrieben. Diese Adaption erlaubt es Fanck Naturaufnahmen, insbesondere Bergszenen, aus Feuerland und Patagonien in den Film einzubauen, auch wenn sie die Handlung zusätzlich unglaubwürdig werden lassen.

Die Pressehefte zur Expedition schildern ein exotisiertes und abenteuerlustiges Dasein auf der Insel. Fanck jun. erzählt darin von seiner Übernachtung in der zugigen „Robinsonhöhle“. Die Crew ernährt sich von riesigen und billigen Langusten und Lämmern, geht auf Puma-Jagd, erzieht spuckende Lamas und sorgt für ärztliche Betreuung der lokalen Bevölkerung.² Auf der Insel lernen Fanck und Weber sich kennen.

Nach den Dreharbeiten auf den Juan-Fernández-Inseln reist die Crew weiter auf dem Festland nach Puerto Montt und für die oben beschriebenen Landschaftsaufnahmen



Der Film bietet Fanck die Gelegenheit, die chilenische Gebirgswelt in Szene zu setzen.
(1939)

mit einem Schoner durch die Fjorde Feuerlands bis zum Kap Horn. Am 25. Januar 1939 ereignet sich bei Chillán mit ca. 30.000 Toten eines der schwersten Erdbeben der chilenischen Geschichte. Die Bavaria-Expeditionsscrew hat Glück und bleibt unversehrt.

Durch die Fjorde Feuerlands wird die Expedition von Albert Pagels begleitet. Pagels ist ein ehemaliger deutscher Matrose, der seit über 25 Jahren in Punta Arenas lebt. In seiner Autobiografie erinnert der überzeugte Nationalsozialist sich an das Zusammentreffen mit der Filmcrew um Fanck im Januar 1939. Während 22 Tagen begleitet Pagels die Filmcrew, chartert für sie Schiffe und hilft die Szenen zu den letzten Tagen der Dresden nachzustellen (Pagels 1940: 157-158).

Da es aufgrund des Erdbebens an Schiffen mangelt, ergibt sich für Fanck die Möglichkeit, auf dem von einer wohlhabenden US-amerikanischen Reisegesellschaft gecharterten deutschen Passagierschiff „Bremen“ im Süden Chiles abgeholt zu werden. Von Punta Arenas kehrte die Filmcrew im Frühsommer 1939 über Buenos Aires, Rio de Janeiro und New York nach Deutschland zurück.

Fanck kommt am 5. April 1939 wieder in Deutschland an und komplettiert den Film mit den Innenaufnahmen. Beim Schnitt wird laut Fanck der Film gegen seinen Willen stark verändert. Er schreibt dazu

„Mein Film ‚Ein Robinson‘ reichte sicherlich nicht an meine letzten Filme heran. Dazu war schon dieses Einmannthema nicht stark genug, geschweige denn sein Hauptdarsteller. Immerhin war es ein schöner Film mit interessanten und seltenen Naturaufnahmen. Nach seiner Ablieferung aber begann ein richtiges Zerstörungswerk.“ (Fanck 1973: 376)

Für Fanck selbst markiert der Film den Tiefpunkt seines Schaffens. 1940 tritt er in die NSDAP ein. Er übersteht den

Krieg finanziell, indem er einige Kurzfilme für die Berliner Generalbauinspektion anfertigt. Gegen Ende des Krieges flieht er und schlägt sich im Anschluss als Waldarbeiter in Freiburg durch. Die Neugründung der Freiburger Kameraschule 1946 bleibt erfolglos; ein Wiedereinstieg in die Filmbranche bleibt ihm verwehrt (Horak 1997: 64-66). Fanck stirbt 1974 in Freiburg.

Die wenn auch geringe und sicherlich ideologisch gefärbte Dokumentation zur Bavaria-Fanck-Chile-Expedition erlaubt einige anschauliche Einblicke in die Arbeit des Filmteams und das Leben einzelner Deutscher in Chile kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Fanck und Pagels in ihren Autobiografien und auch die Pressehefte zur Expedition beleuchten die exotischen und abenteuerlichen Ereignisse der Reise. Es bleibt den Leserinnen und Lesern nur zu erahnen, was sich jenseits von Ideologie und Legitimation noch oder anders zgetragen hat, als es aufgeschrieben wurde. Die wissenschaftlichen Debatten um die Bergfilme und die Auseinandersetzungen um die Person Fanck sparen den Robinson-Film bisher aus. Künstlerisch ist der Film höchstens mittelmäßig; seine Bilder und Handlung besitzen nicht die Qualität, ihn zu einem späteren Zeitpunkt aus der Versenkung hervorzuholen. Zurück bleibt ein deutscher Kameradentum heroisierender Propagandafilm für die deutsche Kriegsmarine.

¹ In der Fotosammlung des IAI befindet sich ein Fotoalbum mit 32 Fotografien über die deutschen Kriegsgefangenen der Dresden auf der Insel Quiriquinia im Jahr 1915.

² Pressehefte zur Bavaria-Fanck-Chile-Expedition „Kleine Episoden von einer großen Filmexpedition“ und „Sie wohnten in Robinsons Höhle“, von der Deutschen Kinemathek zur Verfügung gestellt.



Seine Streifzüge verschlagen Ohlsen weit nach Süden bis in die Fjorde Feuerlands.
(1939)

Literaturverzeichnis

- ALVARADO P., Margarita/MÖLLER, Clara (2009): "Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: Estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande". In: *Aisthesis*, 46, 151-177.
- AMANN, Frank/GABEL, Ben/KEIPER, Jürgen (1992): *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm*. Film und Kritik, 1. Basel: Stroemfeld.
- BENDLER, Gebhard (2011): "Alpindidaktik". In: Deutscher Alpenverein/Österreichischer Alpenverein/Alpenverein Südtirol (Hg.): *Berg Heil! Alpenverein und Bergsteigen 1918-1945*. Köln: Böhlau, 507-556.
- FANCK, Arnold (1973): *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- HOLBA, Herbert/KNORR, Günter/SPIEGEL, Peter (Hg.) (1984): *Reclams deutsches Filmlexikon: Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart: Reclam.
- HORAK, Jan-Christoph (1997): "Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube". In: Horak, Jan-Christoph (Hg.): *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. München: Bruckmann, 15-67.
- PAGELS, Albert (1940): *Mein Leben*. Berlin: Scherl.
- ODONE C., Carolina (2009): "En sus ojos de vidrio pulido, primero la apertura, después la forma: El viaje de Roberto M. Gerstmann (1896-1964)". In: Alvarado P., Margarita/Matthews, Mariana/Möller Z., Clara (Hg.): *Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*. Santiago de Chile: Pehuén, 15-22.
- RAPP, Christian (1997): *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.
- SCHENK, Irmbert (2008): *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren.



Auf einer Eisscholle treibend, wird Ohlsen am Ende von der neuen Dresden gefunden.
(1939)

AUTORINNEN UND AUTOREN

ANNIKA BUCHHOLZ setzte sich in Ihrer Masterarbeit am Lateinamerika-Institut der FU Berlin mit dem Medium Fotografie im Andenraum auseinander. Neben der visuellen Anthropologie interessiert sie sich für Mensch-Umwelt-Beziehungen und Entwicklungspolitik. Gegenwärtig arbeitet Sie am Seminar für Ländliche Entwicklung der Humboldt Universität Berlin.

PAUL HEMPEL ist Mitarbeiter am Institut für Ethnologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Rahmen seiner Dissertation befasst er sich mit dem Einsatz visueller Medien in der ethnologischen Brasilienforschung des späten 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang beschäftigt er sich eingehend mit dem Nachlass Paul Ehrenreichs am Ibero-Amerikanischen Institut.

RAINER HUHLE ist Politikwissenschaftler in Nürnberg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Menschenrechte, Erinnerungspolitik sowie Kulturgeschichte und Politik Lateinamerikas. 2005 war er, zusammen mit Gaby Franger Kurator der Guillermo Kahlo Ausstellung in Pforzheim und Herausgeber des Bandes „Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo“.

FRANK STEPHAN KOHL ist Kulturwissenschaftler und Fotohistoriker, der sich auf die Erschließung und Digitalisierung fotografischer Nachlässe mit Themenschwerpunkt Lateinamerika spezialisiert hat. Sein wissenschaftlicher Fokus liegt auf der Untersuchung der Produktion und Distribution brasilianischer Fotografien im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

MICHAEL KRAUS ist Akademischer Rat an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn. Zuvor war er u.a. als Ausstellungskurator tätig sowie in einem Projekt zur

Erschließung der historischen Fotosammlung zu Lateinamerika am Ethnologischen Museum in Berlin. Arbeitsschwerpunkte sind Wissenschaftsgeschichte, Museum, Fotografie sowie indigene Kulturen Amazoniens.

CLAUDINE LEYSINGER ist stellvertretende Direktorin der Schweizerischen Studienstiftung, wo sie die Bereiche Auswahl und Betreuung leitet. Sie ist Stiftungsrätin der Academia Engelberg und der Stiftung für humanwissenschaftliche Grundlagenforschung. Promoviert hat sie an der Columbia University in lateinamerikanischer Geschichte mit einer kulturhistorischen Analyse zu Teobert Maler.

DANIELA MIHOK studierte Altamerikanistik, Ethnologie und Jura an der Freien Universität Berlin und an der Universidad Autónoma in Madrid. Im Rahmen ihrer Masterarbeit beschäftigte sie sich mit dem im IAI Institut befindlichen fotografischen Nachlass Max Uhles, woraus das 2013 im Metropolverlag erschienene Buch „Seitenblicke – Max Uhles Fotografien aus Peru“ entstand.

ANJA MÜLLER arbeitet im Medienreferat (Regionalarbeitsgruppe Spanien, Mexiko, Karibik) des Ibero-Amerikanischen Instituts. Sie ist Diplomalateinamerikawissenschaftlerin und Übersetzerin. Im Rahmen der Ausbildung zur Fachangestellten für Medien- und Informationsdienste beschäftigte sie sich intensiv mit Leben und Werk von Sumner W. Matteson.

RICARDA MUSSER ist Wissenschaftliche Bibliothekarin am Ibero-Amerikanischen Institut Preußischer Kulturbesitz. Sie leitet dort das Medienreferat und ist Länderreferentin für Brasilien, Chile und Portugal. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind die Reiseliteratur des 18.

und 19. Jahrhunderts, die deutsche Einwanderung nach Lateinamerika und deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen.

MARGRIT PRUSSAT ist Leiterin des Universitätsarchivs Bamberg. Sie promovierte an der Universität München im Fach Ethnologie mit einer Arbeit zur Fotogeschichte Brasiliens. An der Universität Bayreuth war sie beim Aufbau des digitalen Archivs der Afrikawissenschaften (DEVA) beteiligt.

KATHRIN REINERT ist Diplomregionalwissenschaftlerin Lateinamerika an der Universität zu Köln. Sie bearbeitet für ihr Dissertationsprojekt zur Fotografie- und Wissensgeschichte Lateinamerikas fotografische Quellen von Lehmann-Nitsche und Uhle. Von 2010-2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Visionen und Visualisierungen. Südamerika in Bildmedien des 19. und 20. Jh.“ am Historischen Institut der Universität zu Köln.

KRISTY SCHANK leitet das Referat Zentrale Dienste an der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Als Referendarin am Ibero-Amerikanischen Institut hat sie 2012 den Fotonachlass zur Bavaria-Fanck-Chile-Expedition aufbereitet und in den folgenden Jahren weitere Forschungen zum Thema angestellt.

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE ist am Ibero-Amerikanischen Institut für Literaturwissenschaft und Kulturstudien zuständig. Von 2008 bis 2010 hatte er den Wilhelm und Alexander von Humboldt-Sonderlehrstuhl des DAAD in Mexiko-Stadt inne. Er ist Kurator der Ausstellung „Hugo Brehme und die mexikanische Revolution“, die seit 2009 an verschiedenen Orten in Mexiko sowie in Berlin gezeigt wurde.

GUDRUN SCHUMACHER arbeitet als Bibliothekarin im Referat Nachlässe und Sondersammlungen des Ibero-Amerika-

nischen Instituts. Sie betreut Gastwissenschaftler, die mit den Beständen der Fotothek und der Nachlässe arbeiten, war in alle Drittmittel- und Ausstellungsprojekte mit diesen Materialien involviert und hatte maßgeblichen Anteil an der Neustrukturierung der Sammlungen.

GREGOR WOLFF leitet das Referat Nachlässe und Sondersammlungen im Ibero-Amerikanischen Institut. In dieser Eigenschaft hat er Erschließungs- und Digitalisierungsprojekte zu den Fotobeständen des IAI koordiniert und Fotoausstellungen gestaltet. Gegenwärtig befasst er sich mit einem Vorhaben zur Zirkulation der kommerziellen Fotografien der Mapuche aus dem 19. Jh.



Acueducto de Los Remedios, Estado de México.
Aufgenommen von Sumner W. Matteson 1920, Ausschnitt und Montage von Hugo Brehme

Danksagung

Als wir im Jahr 2000 mit der Neuorganisation des Referats Nachlässe und Sondersammlungen begonnen hatten und in den kommenden Jahren auch die Fotobestände neu strukturierten, war uns noch gar nicht bewusst, welche Schätze hier für die Forschung vorhanden waren. Der Großteil der Identifizierung der Fotografen und deren grundlegende Bereitstellung für die Forschung ist Gudrun Schumacher zu verdanken.

Danken möchte ich auch den Autorinnen und Autoren sowie Julia Buck, Patricia Schulze und Dinah Stratenwerth für die wunderbare Unterstützung bei der Erstellung des vorliegenden Bandes.

Für die Unterstützung zur Digitalisierung und Rettung der fragilen historischen Fotoaufnahmen möchte ich mich beim Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und bei den Freunden des Ibero-Amerikanischen Institutes e.V. bedanken.